



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Die Auseinandersetzung mit der Stalin–Ära in den
Filmen Moj drug Ivan Lapšin und Pokajanie“

Verfasser

Vassili Firsov

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Elisabeth Büttner Vorname Zuname, M.A.

Danksagung

*Ich bedanke mich im Besonderen bei Dr. Elisabeth Büttner
für die wissenschaftliche Betreuung meiner Diplomarbeit.*

*Für das Lektorieren der Arbeit und die wertvollen Anmerkungen möchte ich
Dr. Björn Blauensteiner und Mag. Julija Vogl meinen großen Dank aussprechen.*

*Zudem bedanke ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden
für die motivierenden Worte und mentale Unterstützung.*

Inhaltsverzeichnis

Einleitung.....	9
1. Geschichtlicher Hintergrund der Filme	12
1.1 Einflüsse und Voraussetzungen der Stalin-Ära	12
1.1.1 Die bolschewistische Ergreifung, Ausweitung und Erhaltung der Macht.....	12
1.1.2 Die gesetzliche Verankerung des Terrors.....	15
1.2 Die Stalin-Ära	16
1.2.1 Stalins Aufstieg	16
1.2.1.1 Der Stalinismus.....	17
1.2.2 Der große wirtschaftliche Umschwung und seine Opfer	17
1.2.2.1 Auswirkungen auf die Bevölkerung	19
1.2.2.2 Auswirkungen auf Kunst und Kultur.....	19
1.2.3 Der Große Terror.....	20
1.2.4 GULag	23
1.2.5 Der große vaterländische Krieg	26
1.2.6 Nachkriegsjahre	27
1.2.7 Die letzten Jahre der Stalin-Ära	28
2. Das Filmschaffen und die Filmindustrie der Sowjetunion von Anfang der 30er- bis Anfang der 90er-Jahre als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Veränderungen	30
2.1 Die Deformation des Filmprozesses während der 30er-Jahre	30
2.1.2 Das sowjetische Filmrepertoire der 30er- bis Anfang der 50er-Jahre.....	32
2.1.3 Die Situation der Filmemacher während der Stalin-Ära	34
2.2 Die Tauwetterperiode	36
2.2.1 Liberalisierung und Kontrolle des kulturellen Schaffens.....	36
2.2.2 Der Filmbereich entwickelt sich weiter	37
2.2.3 Das Filmrepertoire der Tauwetterperiode.....	37
2.3 Die Brežnev-Ära	42
2.3.1 Exkurs: Versuche einer künstlerischen Bewältigung des GULag	43
2.3.2 Die Bürokratisierung und Zentralisierung des Filmwesens.....	44
2.3.3 Das Filmrepertoire der Brežnev-Ära	44
2.4 Die Perestrojka- und Postperestrojkazeit	49

2.4.1 Der Einzug der Perestrojka und Glasnost' in den Filmbereich	49
2.4.2 Das russische Kino als Verlierer des Reformprozesses.....	50
2.4.3 Die filmische Entwicklung während der Perestrojka-	52
und Postperestrojkazeit	52
2.4.4 Überblick über die filmischen Auseinandersetzungen mit der Stalin-Ära ...	53
3. Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in den Filmen	
MOJ DRUG IVAN LAPŠIN und POKAJANIE	60
3.1 MOJ DRUG IVAN LAPŠIN	60
3.1.1 Aleksej German	60
3.1.1.1 Karriere als Filmemacher: Zwischen Verboten und Ruhm.....	61
3.1.1.2 Der Weg auf die Leinwand von MOJ DRUG IVAN LAPŠIN.....	62
3.1.3 Produktionsgeschichte	64
3.1.3.1 Drehbuchvorlage.....	64
3.1.3.2 Drehbuchüberarbeitung, Recherche und Vorbereitung.....	64
3.1.3.3 Drehorte	66
3.1.3.4 Schauspieler.....	66
3.1.4 Struktur und Plot	67
3.1.4.1 „Film-Erinnerung“	69
3.1.5 Visuelle Gestaltung.....	71
3.1.5.1 Kameraarbeit	71
3.1.5.2 Verwendung von Tönungen, Schwarzweiß- und Farbfilm	72
3.1.6 Tongestaltung und Musikauswahl	73
3.1.7 „Cinema of the Background“	74
3.1.8 Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN	76
3.1.8.1 Hauptcharaktere	77
3.1.8.1a Lapšin – ein Mensch von der Roten Liste	77
3.1.8.1b Okoškin – ein Symptom der negativen Entwicklung der Gesellschaft	79
3.1.8.1c Chanin und Adašova – dem Untergang geweihte Intelligenz	81
3.1.8.2 Themen des Films	84
3.1.8.2a Anpassung des Individuums an die Masse und Gemeinschaft	84
3.1.8.2b Die Realität und Realitätsleugnung der 30er-Jahre.....	86
3.1.8.2c Die Krankheit und das morbide System.....	91
3.1.8.2d Die Vorahnung.....	92
3.1.9 Reaktionen auf den Film	94

3.2 POKAJANIE.....	96
3.2.1 Tengiz Abuladze	96
3.2.2 Der Weg auf die Leinwand von POKAJANIE	98
3.2.3 Plot und Struktur der Narration.....	99
3.2.3.1 Inspiration von der Wirklichkeit.....	101
3.2.4 Stilmittel	102
3.2.4.1 Anachronismen.....	103
3.2.4.2 Fantasie, Traum, Surrealismus und Symbolik	103
3.2.4.3 Musik und literarische Zitate	105
3.2.4.4 Visuelle Gestaltung	107
3.2.5 Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in POKAJANIE.....	107
3.2.5.1 Personenkult	107
3.2.5.2 Charakterisierung des Despoten	108
3.2.5.3 Entweihung religiöser Kultstätten	109
3.2.5.4 Volksfeindthematik.....	110
3.2.5.5 Konflikt künstlerische Intelligenz – Staat.....	112
3.2.5.6 Anonyme Denunziationen.....	113
3.2.5.7 Deportation, Zwangsarbeitslager und Briefeurlaubnis	114
3.2.5.8 Anschuldigungen, Verhöre und Untersuchungen	118
3.2.5.9 Stalins Reden und Rhetorik.....	120
3.2.5.10 Massenverhaftungen	120
3.2.6 Reue.....	122
3.2.7 Reaktionen auf den Film	123
 4. Conclusio.....	 126
5. Quellenverzeichnis.....	129
5.1 Literaturverzeichnis	129
5.2 Filmverzeichnis.....	132
5.3 Russische Originalzitate	132
6 Anhang.....	136
6.1 Abbildungsverzeichnis.....	136
6.2 Film facts	137
6.3 Abstract.....	138
6.4 Lebenslauf.....	140

Einleitung

Historische Ereignisse, Umbrüche und Persönlichkeiten haben die heutige Russische Föderation im 20. Jahrhundert stark geprägt. Seit der Novemberrevolution von 1917 hat das Land etliche turbulente Epochen durchlebt, die in Politik, Gesellschaft und Kultur ihre Spuren hinterlassen haben. Dabei ist für meine Arbeit der dunkelste historische Abschnitt der sowjetischen Geschichte, die Stalin-Ära, von größter Relevanz.

Diese Ära beginnt im Jahr 1929: Stalin gelang es, nach dem Tod Lenins 1924 innerhalb von fünf Jahren alle potentiellen politischen Gegner aus der bolschewistischen Partei auszuschließen und seine Position zu konsolidieren. Bis zu seinem Tod 1953 baute er diese Position weiter aus und regierte das Land mit eiserner Hand. Die über zwei Jahrzehnte andauernde Stalin Herrschaft war geprägt von Massenterror und Repressionen gegenüber allen gesellschaftlichen Schichten und Nationalitäten der Sowjetbevölkerung. Es gibt keinen Zeitabschnitt in der Geschichte des Landes, der vergleichbar hohe Opferzahlen innerhalb der Bevölkerung gefordert hätte. Kritik oder Auseinandersetzung mit dem Despoten und seinen Methoden war während dieser Ära aufgrund der starken Zensur und der parteistaatlichen Kontrolle des Kunstschaffens nicht möglich. Erst während der Tauwetterperiode am Ende der 50er- und Anfang der 60er-Jahre gab es erste Versuche, sich mit dieser Zeit künstlerisch auseinanderzusetzen. Aleksandr Solženicyn und Varlam Šalamov gehörten zu den bekanntesten Autoren, die sich literarisch mit den stalinistischen Zwangsarbeitslagern, der Stalin-Ära und ihren persönlichen Erfahrungen beschäftigten.

1985 fand in der sowjetischen Politik ein durch Michail Gorbachev eingeleiteter Kurswechsel statt. Seine Forderungen nach Informationsfreiheit, geistiger Befreiung, freier Meinungsäußerung sowie politischen und wirtschaftlichen Reformen wurden sukzessive umgesetzt. Der Kurswechsel und Reformprozess griffen auch auf das Filmwesen über. Die Stalin-Ära wurde bis dahin größtenteils auf verklärte Weise filmisch dargestellt. Massenterror, Repression und Gewalt wurden auf der Leinwand ausgespart und stattdessen Personenkult und Idealisierung betrieben. Unter Gorbachev wagten die Filmemacher eine ungeschönte filmische Thematisierung dieses dunklen Kapitels der russischen Geschichte. Zwischen 1987 und 1992 entstand der Großteil der filmischen Auseinandersetzungen mit der stalinistischen Vergangenheit. Spiel-, Dokumentar- und Experimentalfilme widmeten sich dieser Thematik und schufen differenzierte Bilder.

Um eine bessere Verständlichkeit der Filme zu ermöglichen ist es wichtig, ihre historische Basis abzuhandeln. Deshalb widmet sich der erste Teil dieser Arbeit der geschichtlichen Darstellung der Stalin-Ära. Dabei sollen nicht nur die Entwicklung, der Verlauf und die Charak-

teristika der Stalin Herrschaft erläutert, sondern auch ihre Voraussetzungen, Institutionen und ausführenden Organe näher betrachtet werden. Ziel dieses Kapitels ist es, einen Überblick über diese Phänomene zu geben, das Gefühl dieser Ära zu vermitteln und aufzuzeigen, welche Stimmungen und Ängste in der Bevölkerung vorherrschend waren.

Der zweite Teil der Arbeit umreißt die Entwicklungen im Filmbereich von der Stalin– bis zum Ende der Gorbačev–Ära, um den Weg der Entwicklung des sowjetischen Films zu einem künstlerischen Produkt, das sich frei von staatlicher Kontrolle mit tabuisierten Themen auseinandersetzt, nachvollziehbar zu machen. Dabei ist ein Umriss der politischen, gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Umbrüche der jeweiligen politisch–historischen Zeitabschnitte unumgänglich, da diese die Filmindustrie sowie Themen und Machart der Filme beeinflussten. Dass die Politik der verschiedenen Staatsmänner auf die Filmproduktion abfärbte und die Steuerung und Abhängigkeit vom Staat lange Zeit aufrecht blieb, erschwerte eine differenzierte Auseinandersetzung mit der Stalin–Ära. Ein Überblick über das Filmrepertoire der jeweiligen politisch–historischen Abschnitte der Sowjetunion soll aufzeigen, welche Filme und Themen zu welcher Zeit akzeptiert wurden oder für Unmut sorgten. In erster Linie soll klar gemacht werden, dass es bereits am Anfang der 60er–Jahre Filme gab, die sich an die Stalin–Thematik heranwagten. Da während der Gorbačev–Ära erstmals eine umfangreiche künstlerische Befreiung einsetzte und die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung gegeben wurde, möchte ich mich mit diesem Zeitabschnitt genauer beschäftigen und folgende Fragen vordergründig behandeln: Was waren die Besonderheiten der Zeit der Perestrojka und Glasnost’ und welche Auswirkungen hatten sie auf die Filmindustrie? Warum wurden genau zu dieser Zeit so viele Filme gedreht, die sich mit der Stalin–Ära auseinandersetzten, und wie kann man diese unterteilen? Allerdings möchte ich mich in meiner Arbeit auf Spielfilme zu dieser Thematik beschränken.

Die Beantwortung dieser Fragen bildet die Überleitung zum Hauptteil meiner Arbeit. Der Untersuchungsgegenstand sind zwei Spielfilme, die in der ersten Hälfte der 80er–Jahre, einer Zeit in der sich der politische Kurswechsel bereits ankündigte, in der Sowjetunion produziert wurden und sich differenziert mit der Stalin–Ära auseinandersetzen. Eine wichtige Voraussetzung für meine Filmauswahl ist der Bezug der Filme auf die Zeit zwischen 1929 und 1953. Die Filme *MOJ DRUG IVAN LAŠIN*¹ von Aleksej German und *POKAJANIE*² von Tengiz Abuladze bieten unterschiedliche Zugänge zu der Thematik und setzen diese auf individuelle filmästhetische Weise um. Was die Werke miteinander verbindet und zur Zeit ihrer Veröffentlichung besonders macht ist, dass sie Seiten der Stalin–Ära aufzeigen, die jahrzehntelang

¹ МОЙ ДРУГ ИВАН ЛАПШИН. Auf Dt.: MEIN FREUND IVAN LAPŠIN.

² ПОКАЯНИЕ. Georgischer Originaltitel: MONANIEBA. Auf Dt.: DIE REUE.

ein Tabubereich im Film waren. Während Aleksej German eine ungeschönte, authentische Bild der Zeit und der Menschen Mitte der 1930er-Jahre schafft, rechnet Tengiz Abuladze in Form einer filmischen Allegorie schonungslos mit der Tyrannei und dem Großen Terror unter Stalin ab. Beide Filme wurden gleich nach ihrer Fertigstellung verboten. In der Arbeit werden die Gründe für die Verbote dargelegt und der langjährige Kampf der Regisseure für die Freigabe sowie der Weg zur Veröffentlichung der Filme ausführlich dargestellt.

Vor der Untersuchung der Filme wird ihre Produktionsgeschichte angeführt, um aufzuzeigen, wie sich die Filmemacher für die Auseinandersetzung mit diesem heiklen Thema vorbereiteten und welche Intentionen sie hatten. Bei der Analyse der Filme stehen die sprachliche Ebene und vor allem das zwischen den Worten Liegende im Vordergrund. In den Monologen, Dialogen und Äußerungen der Figuren spielt sich der Großteil der Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära ab, deshalb werden diese genauer untersucht, als die visuelle Ebene der Filme. Dabei wird folgendes analysiert: Wie ist die Filmerzählung aufgebaut? Welche und wessen Geschichte wird erzählt? Welchen Zeitabschnitt der Stalin-Ära wählen die Filmemacher und wie setzen sie diesen filmästhetisch um? Welche Phänomene der Stalin-Ära kommen hervor und wie werden sie dargestellt?

Zudem wird ein Überblick über die damaligen Reaktionen der Filmexperten und Zuschauer auf die Filme gegeben. Anschließend wird in den Untersuchungsergebnissen präsentiert, welche Gemeinsamkeiten, Tendenzen und Unterschiede zwischen den Filmen und ihren Regisseuren bestehen.

1. Geschichtlicher Hintergrund der Filme

1.1 Einflüsse und Voraussetzungen der Stalin-Ära

Stalins Regierungsweise, sein Denken, seine Brutalität und Kompromisslosigkeit als Diktator wurden von Lenin und der bolschewistischen Partei³ stark beeinflusst. Wenn man sich mit Lenins politischer Einstellung und den Vorgehensweisen bei der bolschewistischen Ergreifung, Ausweitung und Erhaltung der Macht auseinandersetzt, erkennt man den deutlichen Einfluss auf Stalins Regentschaft.

1.1.1 Die bolschewistische Ergreifung, Ausweitung und Erhaltung der Macht

Nach dem ersten Weltkrieg war die russische Gesellschaft von Gewalt und Verrohung geprägt. Hinzu kamen soziale Spannungen durch die große und stetig wachsende Unzufriedenheit mit den kapitalistischen Verhältnissen und der wirtschaftlichen Lage. Lenin nutzte die Gewaltbereitschaft und Aggression der Massen als politisches Mittel und schließlich für die illegitime Übernahme der Macht durch die Bolschewiki in der Nacht vom 6. auf 7. November⁴ 1917 in St. Petersburg. Er reagierte schnell und ließ seine Forderungen gesetzlich festlegen, um die Weichen für die Alleinherrschaft der Bolschewiki zu stellen. Die Zwangsrequisitionen der Großgrundbesitzer und Kulaken⁵ dienten auf lange Sicht zur staatlichen Übernahme der Kontrolle über die Verteilung der landwirtschaftlichen Produkte. Die Forderungen der Arbeiter nach mehr Eigenkontrolle und Kompetenzen wurden durch die staatliche Steuerung der Industrie, Produktion und der gesamten Wirtschaft geschickt unterwandert.

Nach der Ergreifung der politischen Macht brauchten die Bolschewiki eine verlässliche und loyale Organisation für deren Erhaltung und Ausweitung. 1917 wurde Feliks Dzeržinskij⁶ mit der Bildung einer Spezialkommission beauftragt. Am 20. Dezember wurde die Außerordentliche Allrussische Kommission zur Bekämpfung der Konterrevolution, Spekulation und Sabotage, auch unter der Kurzform ČK⁷ bekannt, gegründet. Diese bezog das Gebäude einer Ver-

³1903–18 Russische Sozialdemokratische Arbeiterpartei/der Bolschewisten, 1918–25 Russische Kommunistische Partei/d. B., 1925–52 Kommunistische Allunionspartei/d. B., ab 1952 Kommunistische Partei der Sowjetunion. Ab 1920/21 beeinflusste sie als alleinherrschende Partei maßgeblich die Entwicklung des Landes bis zu ihrem Verbot 1991. Vgl. Schröder, Hans-Henning: Kommunistische Partei der Sowjetunion. In: Torke, Hans-Joachim (Hg.): Historisches Lexikon der Sowjetunion 1917/22 bis 1991. München: C.H. Beck 1993. S. 153.

In meiner Arbeit werden die Begriffe Bolschewiki und Kommunisten als Synonym für diese Partei und ihre Anhänger verwendet.

⁴ 25. Oktober nach dem gregorianischen Kalender. In der Arbeit werden alle Daten nach dem julianischen Kalender zitiert.

⁵ Wohlhabende Bauern, die sich von ihrer eigenen Landwirtschaft ernährten und Handel betrieben.

⁶ Feliks Edmundovič Dzeržinskij (1877–1926): Ab 1917 Vorsitz in der ČK. 1919–23 Volkskommissar für Inneres und 1921–24 für Verkehr. 1924–26 Vorsitzender des Obersten Volkswirtschaftsrates. Gründer der sowjetischen Geheimpolizei, die er bis zu seinem Tod leitete. Vgl. Schalhorn, Bernhard: Dzeržinskij. In: Torke (1993), S. 75 f.

⁷ Eig. VČK–Vserossijskaja Črezvyčajnaja Komissija po bor’be s kontrrevoljuciej, spekuljaciej i sabotažem.

Auf Russisch: ВЧК–Всероссийская Чрезвычайная Комиссия по борьбе с контрреволюцией, спекуляцией и саботажем.

sicherung in Moskau auf der Bolšaja–Lubjanka Strasse, das bis zum Zusammenbruch der Sowjetunion Sitz der Nachfolgeorganisationen GPU, NKVD, MVD und KGB blieb. Im Sommer 1918 hatte die ČK bereits 2000 Mitarbeiter.⁸

Die Gründung der Organisation war für die Erhaltung der Macht der Bolschewiki unumgänglich, denn die Unzufriedenheit und Feindseligkeit der Bevölkerung gegenüber der Partei wurden vor allem während der Bürgerkriegsjahre immer größer. Als die Wirtschaft auf Kriegskommunismus umgestellt wurde, verschlechterten sich abermals die Lebensbedingungen der Menschen.⁹ Lev Trockij¹⁰ baute als Kriegskommissar die Rote Armee auf und führte den Fahneneid sowie den obligatorischen Militärdienst ein. Die exzessiven Beschlagnahmungen landwirtschaftlicher Produkte von wohlhabenden Bauern, Grundbesitzern und Kleineigentümern zerstörten die Wirtschaft und verschlechterten die prekäre Ernährungslage der Bevölkerung. Durch die Unzufriedenheit mit der Politik und den Vorgehensweisen des Sowjetregimes kam es vermehrt zum Widerstand gegen die gewalttätigen Expropriationen und den obligatorischen Dienst in der Roten Armee.¹¹ Im Laufe des Bürgerkriegs und über die Zeit der Neuen Ökonomischen Politik hinaus bekämpften die Bolschewiki und ihre befehlsausführenden Organe nicht nur die Weißen Truppen, sondern weiteten ihre Gewalt auf große Teile der Sowjetbevölkerung aus. Der Kreis der Feinde wurde von Volksfeinden, Saboteuren und Konterrevolutionären, auf Deserteure, streikende Arbeiter und widerstandleistende Bauern ausgeweitet.

Kurz nach dem Attentat auf Lenin beschloss man Anfang September 1918 offiziell den Einsatz des Roten Terrors.¹² Damit bekam die ČK per Gesetz die Erlaubnis, Massenhinrichtungen, großangelegte Verhaftungen, Einweisungen in Konzentrationslager und sonstige brachiale Handlungen auszuführen, ohne sich dafür vor einem Gericht verantworten zu müssen. Der Rote Terror richtete sich anfangs vor allem gegen die bürgerliche Schicht und Konterrevolutionäre. Bei den gewaltsamen Enteignungen und Ausraubungen der wohlhabenden bürgerlichen Klasse diente das beschlagnahmte Gut oft zur persönlichen Bereicherung der Čekisten.

⁸ Vgl. Werth, Nicolas: Ein Staat gegen sein Volk. Gewalt, Unterdrückung und Terror in der Sowjetunion. In: Courtois, Stéphan u.a. (Hg.): Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung Verbrechen und Terror. München: Piper 1998. S. 78.

⁹ Vgl. Stökl, Günther: Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1997. S. 679.

¹⁰ Eigentl. Lev Davidovič Bronštejn (1879–1949): Kommunistischer Politiker. 1918–25 Leiter der Volkskommissariats für Krieg und des Revolutionären Militärrats. Baute die Rote Armee und den Kriegskommunismus auf. Großer Konkurrent Stalins. 1927 Ausschluss aus der Partei. Es folgten Verbannung und Exil. 1940 in Mexiko auf Stalins Befehl umgebracht. Vgl. Schalhorn, Bernhard: Trockij. In: Torke (1993), S. 338 f.

¹¹ Vgl. Werth (1998), S. 85.

¹² Vgl. ebd. S. 88 f.

Tausende fielen Massenhinrichtungen zum Opfer, die den Zweck hatten, die Bourgeoisie als Klasse zu vernichten.¹³

Bis 1921 wuchs die Truppenstärke der ČK auf 200.000 Mann an.¹⁴ Damit konnten sie ihre Aufgaben ausweiten und noch konsequenter durchführen. Unterstützer und Mitglieder von Oppositionsparteien wurden zu Tausenden in Razzien festgenommen. Die aufgrund der Arbeitsmilitarisierung, der Beschneidung von Grundrechten und der mangelhaften Lebensmittelrationen aufkommenden Arbeiterstreiks ließ die Regierung mit Hilfe der ČK blutig niederschlagen. Zu langanhaltenden Auseinandersetzungen kam es auch weiterhin mit den Bauern. Die Bolschewiki reagierten abermals mit Gewalt, Erschießungen und Verhaftungen durch die ČK. Auch ganze Volksgruppen wurden von den Bolschewiken als Klassenfeinde und Kulaken stigmatisiert. So wurde 1919 und 1920 eine regelrechte Entkosakisierung betrieben, von der 300.000 bis 500.000 Kosaken betroffen waren. Sie wurden deportiert, ermordet oder starben an den inhumanen Bedingungen während der Deportationen und in den Verbannungsorten.¹⁵

Warum der Rote Terror Opfer im sechsstelligen Zahlenbereich forderte, liegt auf der Hand. Für die Durchsetzung ihrer Politik und Alleinherrschaft erweiterten die Bolschewiki die Befugnisse einer Organisation, die in ihren Reihen auch viele Kriminelle und ehemalige Straftäter beherbergten. Im Namen der Revolution und der Diktatur des Proletariats führten die ČK Funktionäre überambitioniert ihre Befehle aus. Da sie sich vor niemandem für ihre Taten verantworten mussten, entwickelten sie einen unkontrollierbaren Bluttausch.¹⁶ Erst mit dem Ende des Bürgerkriegs 1920 entschied die Regierung, die Rechte der zu mächtig gewordenen ČK zu beschneiden.

Das Ende des Bürgerkrieges beendete weder die Gewalt noch das Leid im Land. In den fruchtbarsten Regionen, die über Jahre am rücksichtslosesten ausgebeutet wurden, kam es 1921 zur großen Hungersnot, die bis Ende 1922 andauerte und an deren Folgen 4 Millionen Menschen starben.¹⁷ Der Hunger brach den Widerstand und Kampfgeist der aufständischen Bauern und gab der Regierung einen Grund, rigoros gegen die Kirche vorzugehen. Unter dem Vorwand, Spenden für den Ankauf von Lebensmitteln zu sammeln, wurden bei zahllosen Konfiszierungen von Kircheneigentum Nonnen, Mönche und Priester festgenommen oder getötet. In Schauprozessen verurteilte man hohe Geistliche zum Tod.¹⁸ Konsequenter ging man auch

¹³ Vgl. Werth (1998) S. 120 f.

¹⁴ Vgl. ebd. S. 92 ff.

¹⁵ Vgl. ebd. S. 117.

¹⁶ Vgl. ebd. S. 118 f.

¹⁷ Vgl. Haumann, Heiko: Geschichte Russlands. München: Piper 1996. S. 499 ff.

¹⁸ Vgl. Solschenizyn, Alexander: Der Archipel Gulag. 1918–1956 Versuch einer künstlerischen Bewältigung. Bern: Scherz 1974. S. 309 ff.

weiterhin gegen Anhänger von oppositionellen Parteien und Intellektuelle vor. Verhaftungen und Verurteilungen zu lebenslanger Verbannung waren die verbreitetsten Maßnahmen gegen diese Gruppen.

1.1.2 Die gesetzliche Verankerung des Terrors

Lenin arbeitete persönlich an dem Entwurf des Strafgesetzbuches im Jahr 1922 mit. Das Strafgesetzbuch gehört zu seinem wichtigsten politischen Nachlass. Es bildete die Grundlage für die Aufstellung neuer Strafparagraphen, wie Paragraph 58, nach dem in den folgenden Jahrzehnten Millionen von Menschen verurteilt wurden. In einem Brief an den Volkskommissar für Justiz schrieb Lenin, worauf es ihm bei dem Paragraphen des Strafgesetzbuches ankam:

„Das Gericht soll den Terror nicht beseitigen – das zu versprechen wäre Selbstbetrug oder Betrug –, sondern ihn prinzipiell, klar, ohne Falsch und ohne Schminke begründen und gesetzlich verankern. Die Formulierung muss so weitgefasst wie möglich sein, denn nur das revolutionäre Rechtsbewusstsein und das revolutionäre Gewissen legen die Bedingungen fest für die mehr oder minder breite Anwendung der Praxis.“¹⁹

Der Terror drückte sich vor allem im Einsatz der Todesstrafe aus. Die Teilnahme an konterrevolutionären Tätigkeiten wie Aufständen, Sabotagen oder Spionage konnte mit dem Tod bestraft werden. Mehrjährigen Freiheitsentzug oder Verbannung gab es bei Mitarbeit in einer konterrevolutionären Organisation. Als konterrevolutionär galt alles, was in Zusammenhang mit der Unterstützung der internationalen Bourgeoisie gebracht oder als Unterminierung der Sowjetmacht interpretiert wurde.²⁰

Für die Ausführung des Terrors, der Kontrolle und der Repressionen wurde im selben Jahr aus der ČK eine konstante reguläre Instanz gemacht, die sogenannte politische staatliche Verwaltung – GPU²¹. Die Strukturen und Mitarbeiter der neuen politischen Polizei wurden von der ČK übernommen. Der Namenswechsel bedeute bloß „die Etablierung und Legalisierung des Terrors als Lösungsmöglichkeit für die Konflikte zwischen dem neuen Staat und der Gesellschaft“²². Zwischen 1923 und 1927 kam es erstmals zu einer Zäsur in den Auseinandersetzungen zwischen der Bevölkerung und dem Staat, weil man sich stärker auf den innerparteilichen Kampf um die Nachfolge Lenins konzentrierte.

¹⁹ Lenin, Wladimir I.: Brief an D. I. Kurski 17.V.1922. In: Lenin, Wladimir I.: Werke. Band 33. April 1921– März 1923. Berlin: Dietz 1962. S. 344.

²⁰ Vgl. Werth (1998), S. 145.

²¹ GPU–Gosudarstvennoe Politicheskoe Upravlenie. Auf Russisch: ГПУ–Государственное Политическое Управление.

²² Werth (1998), S. 147.

1.2 Die Stalin-Ära

Anhand der aufgezeigten historischen und politischen Entwicklung Russlands wird klar, dass die Bevölkerung seit der Novemberrevolution von 1917 regelmäßiger Gewalt, Repression und Terrorisierung von Seiten der Bolschewiki ausgesetzt war. Diese Praktiken wurden von Lenin und anderen hohen bolschewistischen Parteifunktionären befürwortet. Stalin betrieb während seiner Regentschaft exzessiv den Ausbau und die Verschärfung dieser Praktiken, mit dem Ziel, ein Instrument für die absolute Machtkumulation zu schaffen.

1.2.1 Stalins Aufstieg

Stalin, der mit gebürtigem Namen Iosif Vissarionovič Džugašvili hieß, kam schon als junger Theologiestudent in Kontakt mit Marxisten und Sozialdemokraten und engagierte sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Transkaukasien als Berufsrevolutionär stark für die bolschewistische Partei. 1912 wurde er ins Zentralkomitee gewählt und nach der Revolution zum Volkskommissar für Nationalitätenfragen. Auf Lenins Vorschlag bekam er schließlich den Posten des Generalsekretärs, der ihm von Anfang an eine vorteilhafte Position im Kampf um Lenins Nachfolge verschaffte.²³ Kurz vor seinem Tod äußerte Lenin Bedenken gegenüber Stalins Umgang mit der Macht, die er als Generalsekretär besaß, und sah Trockij als den kompetentesten Mann in der Regierung. Außerdem war Stalin bereits durch sein rigores Vorgehen bei der Eingliederung seines Geburtslandes Georgien als autonome Republik negativ aufgefallen.²⁴

Das sukzessive Hinausdrängen der politischen Gegner begann nach Lenins Tod 1924. Durch Stalins geschicktes Hin- und Herpendeln zwischen den Ansichten der rechten und linken Opposition erreichte er sein Ziel. Indem er sich mit den Feinden seiner stärksten Gegner verbündete, um diese aus der Partei zu drängen, kam er 1928 an die Spitze. Mithilfe der Geheimpolizei, deren Unterstützung sich Stalin sehr früh sicherte, erreichte er 1930 den Parteiausschluss und die Verbannung seiner letzten Rivalen und ihrer Anhänger. Im Kampf gegen die Opposition übernahm Stalin Lenins Gedankengut und weitete es aus. Er predigte den Aufbau des Sozialismus, verstärkte die allgemeine Meinung von sich als bester Schüler Lenins und betonte die strikte Einhaltung der Generallinien der Partei. Er brachte den größten Teil der Bevölkerung, bestehend aus einfachen ungebildeten Leuten, auf seine Seite und baute um sich herum eine eingeschworene Gruppe von untergebenen Mitarbeitern auf.²⁵ In seiner Position als

²³ Vgl. Schalthorn, Bernhard: Stalin. In: Torke (1993), S. 318 ff.

²⁴ Vgl. Stökl (1997), S. 688 f.

²⁵ Vgl. Grosset, Mark/Werth, Nicolas: Die Ära Stalin. Leben in einer totalitären Gesellschaft. Stuttgart: Konrad Theiss 2008. S. 17 f.

Generalsekretär erweiterte Stalin sukzessive seine Kompetenzen, setzte seine Entscheidungen durch und übernahm schließlich die Kontrolle über das gesamte Land bis zu seinem Tod.

1.2.1.1 Der Stalinismus

Der Bezug auf den Marxismus–Leninismus und den unmittelbar damit verbundenen dialektischen und historischen Materialismus war für Stalin unumgänglich, denn sie waren das theoretische, methodische und philosophische Fundament der kommunistischen Partei. Stalin passte dieses Fundament seinen diktatorischen Bestrebungen an. Sein Handeln war nicht mehr wie bei Lenin danach ausgerichtet die Revolution widerzuspiegeln und eine bestehende konterrevolutionäre Macht zu zerstören, sondern die eigene Macht langfristig zu behalten und auszuweiten. Stökl beschreibt das Wesentliche des theoretischen Stalinismus als die „Entschärfung des revolutionären Marxismus–Leninismus“, den „Aufbau einer imperialen Ideologie“ und die „Verminderung der destruktiven (...) und Verstärkung der konstruktiven Impulse“²⁶. Auch der Lehre von den Widersprüchen wurde von Stalin ihre ursprüngliche Kraft genommen. Widersprüchen wurde in der Stalin–Ära kein Platz eingeräumt. In einer Diktatur galt nur die Meinung und Linie des Despoten und alle Entscheidungen mussten vor diesem Hintergrund getroffen werden. Die von Stalin modifizierte Form des Marxismus–Leninismus wurde zur Leitideologie seiner Ära und zur Hauptwissenschaft, die alle anderen Wissenschaften beeinflusste.

1.2.2 Der große wirtschaftliche Umschwung und seine Opfer

Ende der 20er–Jahre war Stalins oberstes Ziel die forcierte Industrialisierung des Landes, die offiziell dem Aufbau des Sozialismus diene. Der Fokus lag auf dem Aufbau einer leistungsfähigen Schwerindustrie und diesem „wurde nun alles geopfert, vor allem das einzige, an dem auch das sowjetische Russland noch reich war – Menschen.“²⁷

Zum zweiten Mal setzte eine mit Gewalt durchgeführte Kollektivierung der Landwirtschaft ein. In erster Linie brauchte man die Agrarprodukte für den Export und die damit verbundene Finanzierung moderner Industriemaschinen, aber auch zur Ernährung der Großstädte. Da die meisten Bauern zur Integration in die Kolchosen gezwungen wurden, blieben die erwünschten Erntebeträge aus. Wegen der schlechten Ernte und zu hoch angesetzten Ablieferungsmengen kam zwischen 1932 und 1933 trotz einer vorgewarnten Regierung in den fruchtbarsten Regionen des Landes neuerlich zu einer Hungersnot, der rund 6 Millionen Bauern zum Opfer fie-

²⁶ Stökl (1997), S. 723.

²⁷ Ebd.

len. Bis 1935 wurden 98 Prozent der bäuerlichen Betriebe in Kolchosen integriert. Der Widerstand der Bauern war größtenteils gebrochen. Sie durften nur in Kolchosen arbeiten, besaßen ohne den Inlandpass keine Möglichkeit legal in die Städte zu kommen und wurden stark diskriminiert.²⁸

Im Rahmen der Kollektivierung startete unter Stalins Befehl eine von der GPU durchgeführte Kampagne gegen Kulaken. Zwischen 1930 und 1931 wurden rund 20.000 Kulaken hingerichtet. 300.000 kamen in Zwangsarbeitslager und 2 Millionen wurden ohne Vorbereitung in Sondersiedlungen deportiert.²⁹

Dem großen wirtschaftlichen Umschwung fiel mit der Einführung des ersten Fünfjahresplanes, der eine Maximierung des Kohleabbaus, der Eisenproduktion und der Ölgewinnung vorsah, eine weitere gesellschaftliche Schicht zum Opfer. Ab 1930 wurden mehrere, teilweise öffentliche Schauprozesse gegen Angestellte in hohen Führungspositionen, den sogenannte Spezialisten, aus verschiedenen Bereichen der Wirtschaft und Industrie durchgeführt. Dabei wurden die meisten Geständnisse mit fragwürdigen Methoden von der GPU erzwungen. Solženicyn beschäftigte sich in seinem Buch DER ARCHIPEL GULAG ausführlich mit diesen Schauprozessen. Aus dem Prozess der Industriepartei konnte er Folgendes schließen:

„Jetzt wissen wir, wie Schauprozesse gemacht werden! Stalins suchender Geist hatte endlich sein Ideal erreicht. (...) Der Stil ist gefunden, das Muster ist geschaffen, nun kann das Stück mit Abwandlungen jahrelang auf dem Spielplan bleiben, in jeder Saison so oft wiederholt werden, wie's dem Schauspieldirektor beliebt.“³⁰

Solženicyns Vergleich mit einem Bühnenstück ist nachvollziehbar, denn der Ausgang der Schauprozesse war festgelegt und die Protagonisten deklamierten bloß ihren niedergeschriebenen Text. Die selbstbelastenden und von der GPU mit Gewalt erzwungenen Aussagen, der Mangel an Beweisen, die absurden Anklagen sowie die Substanzlosigkeit der Argumente der Staatsanwaltschaft machten die Prozesse zu Theaterstücken, die einen Abschreckungseffekt gegenüber Stalins Feinden haben sollten und der Findung eines Schuldigen für die Komplikationen und Misserfolge in der viel zu schnell betriebenen Industrialisierung dienten. Der Mythos der Sabotage und die ausländische Verschwörung und Anstiftung wurden durch die Prozesse zum „Kernstück von Stalins ideologischer Montage“³¹.

In den Jahren des wirtschaftlichen Wandels wurde eine zweite antiklerikale Offensive gestartet. Die Einschränkung religiöser Aktivitäten wurde gesetzlich verankert. Glocken wurden

²⁸ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 40 ff.

²⁹ Vgl. ebd. S. 38.

³⁰ Solženicyn (1974), S. 357.

³¹ Werth (1998), S. 191.

beschlagnahmte, 13.000 Geistliche verhaftet oder deportiert und innerhalb eines Jahres fast 7.000 Kirchen geschlossen oder zerstört. Darüber hinaus wurde ein Gesetz verabschiedet, das genau definierte Kategorien von Menschen festlegte, denen die Bürgerrechte und damit die Lebensmittelmarken sowie die medizinische Versorgung entzogen wurden. Zu diesen zählten ehemalige Bedienstete des Zarenregimes, Grundbesitzer, Händler, Geistliche und viele andere.³²

1.2.2.1 Auswirkungen auf die Bevölkerung

Das Resultat des ersten Fünfjahresplanes war eine leichte Produktionssteigerung, aber keine Verbesserung des Lebensstandards der Bevölkerung. Die Arbeitsdisziplin wurde gesetzlich festgelegt, Verstöße wurden hart bestraft. Wegen des Vorzugs der Schwerindustrie mangelte es an Konsumgütern. Die Agrarproduktion ging durch die Zwangskollektivierungen zurück und die Preise für Lebensmittel stiegen enorm an.³³

Durch die mit hohem Tempo betriebene Industrialisierung wuchsen die Städte. Zu den gängigsten Formen der Unterkunft gehörte die Kommunalka, eine Gemeinschaftswohnung in der jede Familie auf engstem Raum in einem Zimmer untergebracht wurde und Küche sowie sanitäre Einrichtungen von allen Bewohnern genutzt wurden. Es gab kaum Raum für Privatsphäre und kam oft zu Denunziationen und Übergriffen aus Missgunst, um die eigene Wohnsituation zu verbessern.³⁴ Das Leben der Bevölkerung wurde zusätzlich durch das System der Verteilung und Rationierung von Nahrungsmitteln erschwert. Lebensmittelrationen hingen vom Stadtstatus und dem gesellschaftlichen Nutzen sowie der Leistung der Arbeit ab. Zu den Privilegierten gehörten hohe Mitglieder der Partei, Armee, Geheimpolizei und Wirtschaftsleitung. Sie bekamen Zugang zu raren Waren und Dienstleistungen sowie das Recht, in großen, individuellen, komfortablen Wohnungen zu leben.³⁵

1.2.2.2 Auswirkungen auf Kunst und Kultur

Am Anfang der 30er-Jahre assimilierte man die Kultur den Veränderungen der Zeit und stellte sie in den Dienst des Regierenden. 1932 wurde der Sowjetische Schriftstellerverband gegründet, in dem alle bis dahin existierenden Verbände aufgingen. Zwei Jahre später definierte Ždanov³⁶ auf dem ersten Schriftstellerkongress den sozialistischen Realismus als eine Kunst-

³² Vgl. Werth (1998), S. 192 ff.

³³ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 63.

³⁴ Vgl. ebd. S. 74 f.

³⁵ Vgl. ebd. S. 80 ff.

³⁶ Andrej Aleksandrovič Ždanov (1896–1946): Bolschewistischer Politiker. Arbeitete ab 1944 im Zentralkomitee und war für Kulturfragen zuständig. Am Höhepunkt seiner Karriere als der „Reine Ideologe“ des Stalinismus bezeichnet.

richtung, die den Massen zugänglich ist und mit dem Parteiprogramm im Einklang steht. Von da an mussten alle Kunstrichtungen den propagierten neuen Stil übernehmen. Im Film stellte man die künstlerischen und technischen Experimente ein und produzierte vermehrt ideologische Filme mit sozialistischer und kommunistischer Propaganda. In diesen Jahren fing der Personenkult um Stalin an und nahm in den nächsten Jahrzehnten immer größere Ausmaße an. Bis zu Stalins Tod diente die Kunst zur Ausstellung von regierungskonformen Themen, zu welchen die wirtschaftlichen Leistungen des Landes, sozialistische Utopien, eine sich verändernde Gesellschaft, die nationale Verteidigung, der Sowjetpatriotismus und natürlich die Verherrlichung des Führers zählten.³⁷

Kindern wurden bereits ab dem Grundschulalter durch ihre Aufnahme in parteinahe Kinder- und Jugendvereine wie den Pionieren und dem Komsomol die kommunistische Ideologie und ihre Werte angelernt. Auch Medien und Paraden wurden zur ideologischen Verbreitung instrumentalisiert. Zu den beliebtesten Propagandamedien der 30er Jahre zählte das Kino. Mit 3.000 städtischen Kinosälen gab es für Millionen Zuseher ausreichend Möglichkeiten, sich vom Alltag abzulenken.³⁸

1.2.3 Der Große Terror

Der große Terror war eine Operation, die von Stalin initiiert und von seinen Mitarbeitern und Organen durchgeführt wurde. Stalin agierte dabei bewusst im Hintergrund. Er gab Quoten vor, unterschrieb Verhaftungslisten und dirigierte die Schauprozesse. In den Jahren 1937 und 1938 nahm sich die Partei das Recht heraus, jeden Bürger, egal welcher Schicht oder politischer Orientierung, als Feind zu stigmatisieren. Keiner war vor dem Terror sicher. Die Kommunisten sahen sich von Feinden umzingelt, sowohl von außerhalb als auch innerhalb der Partei. In keinem Abschnitt der russischen Geschichte fielen mehr Menschen dem Wahn einer Regierung zum Opfer.

1934 wurde die GPU dem Volkskommissariat für Inneres, abgekürzt NKVD³⁹, unterstellt. Nach der Ermordung des Leningrader Parteichefs Sergej Kirov⁴⁰ setzte Stalin ein Gesetz durch, das der NKVD verkürzte Ermittlungsverfahren, Verurteilungen in Abwesenheit der Angeklagten und die sofortige Ausführung der Todesstrafe erlaubte. Stalins ehemalige Riva-

Vgl. Schalhorn, Bernhard: Ždanov. In: Torke (1993), S. 374 f.

³⁷ Vgl. Mawdsley, Evan: The Stalin years. The Soviet Union 1929–1953. Manchester u.a.: Manchester University Press 2003. S. 58.

³⁸ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 101 ff.

³⁹ Narodnyj Komissariat Vnutrennich Del. Auf Russ.: НКВД–Народный Комиссариат Внутренних Дел.

⁴⁰ Sergej Mironovič Kirov (1886–1934): War ein treuer Ergebener und Befürworter Stalins. In der zweiten Hälfte der 20er-Jahre wurde er zum Parteichef der Leningrader Kommunisten und des Gebietes im Nordwesten Russlands. 1930 wurde er in das Politbüro aufgenommen und befand sich damit auf der höchsten Regierungsebene des Landes. Wegen seiner großen Popularität beim Volk war er jedoch auch ein Konkurrent Stalins.

len Grigorij Zinov'ev⁴¹ und Lev Kamenev⁴² wurden der Beteiligung an Kirovs Mord und der oppositionellen Verschwörung beschuldigt und eingesperrt. Ab diesem Zeitpunkt wurden tausende ihrer Anhänger sowie Trotzisten und ehemalige Oppositionelle gejagt, verhaftet und verurteilt.⁴³

Während der Zeit der Schauprozesse und der intensivsten Zeit des großen Terrors zwischen 1936 und 1938 war Nikolaj Ežov⁴⁴ Leiter der NKVD, deshalb bezeichnete man diesen Abschnitt in der Bevölkerung als Ežovščina. Er säuberte die Organisation von Mitarbeitern, die in ihrer Laufbahn Mitglieder nicht bolschewistischer Parteien waren, und hielt die Vernichtungsmaschinerie am Laufen, indem er Stalin regelmäßig mit neuen Berichten über Verschwörungen, Sabotagen und Spionage versorgte. Zu den Angeklagten der drei Moskauer Schauprozesse gehörten neben dem ehemaligen Chef der NKVD Genrich Jagoda⁴⁵ auch hohe angesehene Mitglieder der Partei⁴⁶, führende Oppositionspolitiker, Altbolschewiken, Rivalen Stalins und Wirtschaftsfachleute. Alle Prozesse hatten eines gemeinsam: Sie bedienten sich absurder Vorwürfe und waren inszeniert. Die Vorwürfe drehten sich um Verschwörungen, in die der ausländische Geheimdienst involviert war und mit deren Hilfe die Angeklagten angeblich Attentate auf Regierungsmitglieder planten und systematisch Sabotage von Industrie und Wirtschaft betrieben. Viele Lager- und Todesstrafen wurden ausgesprochen. Alle Prozesse wurden gründlich unter Stalins Leitung vorbereitet. Dabei war es üblich, dass die gewünschten Geständnisse von der Geheimpolizei vor dem Prozess durch Folter erzwungen wurden.⁴⁷ Auch hohe Militäranghörige blieben von der Terrorwelle nicht verschont. Einige hohe Generäle der Roten Armee wurden wegen Verschwörung mit dem deutschen Geheimdienst angeklagt, gefoltert und zum Tode verurteilt. Zusätzlich wurden 10.000 Offiziere Opfer des Terrors. Das Resultat dieser Säuberung war eine enorme militärische Schwächung des Landes, die sich negativ auf den Verlauf des zweiten Weltkrieges auswirkte.⁴⁸ Die Terrorwelle brachte

⁴¹ Grigorij Jevseejevič Zinov'ev (1883–1936): Führender Politiker der linken Opposition. 1936 im ersten Schauprozess gegen das trotzkistisch-zinov'evistische terroristische Zentrum zum Tode verurteilt und hingerichtet. Vgl. Schalthorn, Bernhard: Zinov'ev. In: Torke (1993), S. 380 f.

⁴² Eig. Lev Borisovič Rozenfel'd (1883–1936): Führender Politiker der linken Opposition. Im ersten Schauprozess 1936 angeklagt. Ihm wurde der Versuch vorgeworfen Stalin und die sowjetische Führungsspitze umzubringen. Zu Tode verurteilt und hingerichtet. Vgl. Schalthorn, Bernhard: Kamenev. In: Torke (1993), S. 130 f.

⁴³ Vgl. Werth (1998), S. 200 ff.

⁴⁴ Nikolaj Ivanovič Ežov (1895–1940): Wurde 1936 von Stalin zum Nachfolger Jagodas bestimmt. Im Dezember 1938 verlor er den Posten und wurde 1940 mit seinen Mitarbeitern hingerichtet. Vgl. Schalthorn, Bernhard: Ežov. In: Torke (1993), S. 83 f.

⁴⁵ Genrich Grigor'evič Jagoda (1898–1938): War ab 1934 Leiter der NKVD. 1937 wurde er verhaftet und 1938 im dritten moskauer Schauprozess wegen Mord an Kirov, dem Autor Maksim Gor'kij, dem ehemaligen Chef der GPU Vjačeslav Rudol'fovič Menžinskij u.a. zum Tode verurteilt und erschossen. Vgl. Schalthorn, Bernhard: Jagoda. In: Torke (1993), S. 122.

⁴⁶ U.a. Nikolaj Ivanovič Bucharin (1888–1938), Aleksej Ivanovič Rykov (1881–1938).

⁴⁷ Vgl. Baberowski, Jörg: Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003. S. 149 ff.

⁴⁸ Vgl. ebd. 167 ff.

sogar die Mitglieder des Zentralkomitees unter starken Druck. Durch gegenseitige Denunziation wurde es um zwei Drittel kleiner.

Spricht man von der Ežovščina, dürfen die Repressionen gegen die arbeitende Bevölkerung, die maßgeblich an der Erfüllung der Fünfjahrespläne beteiligt war, nicht unerwähnt bleiben. Für Unfälle, Fehlproduktionen, Produktionsausfälle und Nichterfüllung von Produktionsplänen wurden vor allem Betriebsdirektoren, Ingenieure und Manager verantwortlich gemacht. Tausende wurden als Volksfeinde und Saboteure abgestempelt, entlassen, verhaftet oder erschossen. Dadurch kam es in der Industrie zu einem Mangel an Facharbeitern. Arbeiter, die Kritik oder Unzufriedenheit äußerten, galten als konterrevolutionär und wurden genauso wie Bauern, die dem Plansoll nicht hinterherkamen, verhaftet oder erschossen.⁴⁹

Im Sommer 1937 wurde die Umsetzung des Operationsbefehls Nr. 00447 von Ežov gestartet. Für verschiedene Gebiete wurden zu erfüllende Verhaftungs- und Deportationsquoten festgelegt. Zu den Zielgruppen dieser Terrorwelle zählten ehemalige Kulaken, Mitglieder antisowjetischer Parteien, in sozialer Hinsicht gefährliche Elemente, Geistliche und Weißgardisten. Es lief darauf hinaus, dass jeder beliebige Bürger einer der Kategorien zugeordnet werden konnte. Die festgelegten Zahlen von rund 260.000 Verhaftungen und 73.000 Erschießungen wurden im Laufe der Operation ständig nach oben korrigiert, sodass schließlich 200.000 Menschen mehr davon betroffen waren.⁵⁰

Die russische Intelligenzija aus den Bereichen Wissenschaft und Kunst musste durch den großen Terror hohe personelle Verluste hinnehmen. Von den etwa 2.000 Mitgliedern des Schriftstellerverbandes, die zu Lagerarbeit verurteilt oder erschossen wurden, zählten auch Osip Mandel'stam⁵¹ und Isaak Babel⁵². Zu den bekanntesten Opfern unter den Theaterleuten gehörte Vsevolod Mejerchol'd⁵³. Sein Theater wurde als nicht konform mit der sowjetischen Kunst angesehen und er wurde wegen seiner Ablehnung von öffentlicher Selbstkritik gefoltert und hingerichtet.⁵⁴

Feindbilder wurden nicht nur auf soziale Schichten, sondern auch auf nationale Gruppen ausgeweitet. Die gängigste Unterstellung gegenüber Minoritäten auf sowjetischem Gebiet war

⁴⁹ Vgl. Baberowski (2003), 185 ff.

⁵⁰ Vgl. Werth (1998), S. 209 f.

⁵¹ Osip Emil'evič Mandel'stam (1891–1938): Russischer Dichter und Vertreter des Akmeismus. Wurde 1938 zu fünf Jahren Zwangsarbeitslager wegen konterrevolutionärer Tätigkeit verurteilt. Es folgten Krankheit und Tod im Lager.

⁵² Isaak Emmanuilovič Babel' (1894–1940): Russischer Autor mit jüdischen Wurzeln. Zu seinen bekanntesten Werken zählen die GESCHICHTEN AUS ODESSA und DIE REITERARMEE. 1939 der Spionage bezichtigt und im darauffolgenden Jahr hingerichtet. Vgl. Ehre, Milton: Babel, Isaak Emmanuyelovich. In: Millar, James R. (Hg.): Encyclopedia of Russian History. New York: Macmillan Reference USA 2004, S. 108 f.

⁵³ Vsevolod Emil'evič Mejerchol'd eig. Karl Theodor Kasimir (1874–1940): Trat 1918 der kommunistischen Partei bei und wurde bald Leiter der Sektion Theater im Volkskommissariat für Bildung. Von 1923–38 Leiter des Staatlichen Mejerchol'd Theaters. Wurde für sein massenwirksames, avantgardistisches, unkonventionelles Theater bekannt, das auch Filmregisseure und Schriftsteller inspirierte. Vgl. Schalhorn, Bernhard: Meyerhold. In: Torke (1993), S. 200.

⁵⁴ Vgl. Werth (1998), S. 222 f.

die Spionage. Als Spione verhaftet wurden alle, die in irgendeiner Weise mit dem Ausland in Kontakt standen. So wurden Hunderttausende von Deutschen, Polen, Letten, Finnen, Koreaner, Griechen, Kurden, Bulgaren, Armenier und andere Minderheiten arretiert und deportiert.⁵⁵ Selbst Diplomaten und Mitarbeiter des Volkskommissariats für Äußeres wurden nicht verschont. Der Terror, der sich gegen bestimmte gesellschaftliche und nationale Schichten richtete, schuf auch in der Bevölkerung eine Atmosphäre von Misstrauen, Denunziation und Gewalt. Baberowski schrieb in diesem Kontext Folgendes:

„An der Generallinie der Partei und an den Signalen der politischen Führer (...) konnte man erkennen, wer als Feind zu gelten hatte und welches Verhalten ihm entgegenzubringen sei. (...) Die alltägliche visuelle und semantische Stigmatisierung, der sich niemand entziehen konnte, war das Kennzeichen der stalinistischen Zivilisation. Sie band die Untertanen des Sowjetimperiums aneinander, ohne sie miteinander zu verbinden.“⁵⁶

Ende 1938 wurde der Große Terror auf Stalins Befehl offiziell beendet. Die Zahlen der Betroffenen, die aus verschiedenen verlässlichen historischen Quellen gewonnen wurden, geben das verheerende Ausmaß, das die Ežovščina zurückgelassen hat, wieder. Von den 1.575.000 Verhafteten wurde 1.345.000 verurteilt und davon 681.692 hingerichtet.⁵⁷ Die hohe Opferzahl kam vor allem dadurch zustande, dass nach der Verhaftung der Suspekten üblicherweise auch die Angehörigen hineingezogen und verhaftet wurden. Ganze Familien wurden so auseinandergerissen und ausgerottet. Ein Ziel des großen Terrors war für Stalin die Schaffung eines vollkommen gehorsamen Regierungs- und Verwaltungsapparats, der bereit war, jeden seiner Befehle ohne Hinterfragungen auszuführen. Eine weitere Intention des großen Terrors war die Anhäufung hunderttausender Zwangsarbeiter zur Ankurbelung der Wirtschaft.

1.2.4 GULag

Mit dem Beginn des wirtschaftlichen Umschwungs und den ersten Fünfjahresplänen kam es zu ersten Versuchen, Häftlinge für die Umsetzung der wirtschaftlichen Ziele zu nutzen. Verlängerte Haftzeiten und mehr Verurteilungen zu Arbeitslagern wurden erlassen um die Häftlinge besser als Arbeitskräfte zu nutzen. Man begann das Lagersystem verstärkt auszubauen. Ab 1930 mussten alle, die zu mehr als drei Jahren Haft verurteilt wurden, in den euphemistisch bezeichneten „Besserungsarbeitslagern“ ihre Strafe verbüßen. Im Jahr der Gründung der NKVD 1934 fanden die Zentralisierung des Strafvollzugswesens und damit die Errichtung

⁵⁵ Vgl. Baberowski (2003), S. 198 ff.

⁵⁶ Ebd. S. 137.

⁵⁷ Vgl. Werth (1998), S. 213.

der Hauptverwaltung für Besserungsarbeitslager und Arbeitssiedlungen statt. Diese ging unter der Abkürzung GULag⁵⁸ in die Geschichte ein. Lager, Kolonien, Gefängnisse und ein Teil der Arbeitssiedlungen unterstanden der zentralen Leitung des GULag.⁵⁹ Mit der Übernahme der Leitung der NKVD durch Lavrentij Berija⁶⁰ 1938 unterteilte man das Lagersystem nach dem Ressortprinzip in Branchenabteilungen, um die Häftlinge effizienter in die Realisierung der Wirtschaftspläne einzubinden. Ab Anfang der 30er Jahre wurde das Lagersystem kontinuierlich von Häftlingen, die im Zuge der Säuberungs-, Terror- und Verhaftungswellen verurteilt wurden, gespeist. Stettner stellt eine Korrelation zwischen dem GULag als Wirtschaftsunternehmen und der Vorgehensweise gegen die Bevölkerung her: „Je mehr der GULag zum Wirtschaftsunternehmen wurde, (...) desto mehr sind die Massenverhaftungen (...) vornehmlich als Kampagne zur Rekrutierung von Zwangsarbeitern zu werten.“⁶¹ Betrachtet man die Größe der Bauprojekte und die Geschwindigkeit mit der sie von den Zwangsarbeitern erbaut wurden, ist es wenig überraschend, dass die Regierung bemüht war, möglichst viele Bürger in die Arbeitslager zu bringen. Zu den bekanntesten GULag-Bauprojekten gehört der 240 km lange, innerhalb von 2 Jahren fertiggestellte Weißmeer–Ostsee–Kanal, der von 240.000 Häftlingen fast ohne maschinelle Hilfe erbaut wurde. Auch der Moskwa–Wolga–Kanal, die Baikal–Amur–Magistrale und viele der heutigen Industriestädte wären ohne Einsatz der Gefangenen nicht realisierbar gewesen.⁶²

Bis Ende der 30er–Jahre befanden sich bereits zwei Millionen Gefangene verschiedenen Alters, Geschlechts, unterschiedlicher Nationalitäten und sozialer Schichten im GULag. Um das enorme Kontingent an Zwangsarbeitskräften anzuhäufen, musste das Strafgesetz verschärft werden. Durch den 1932 erstellten Paragraph 58 wurde die konterrevolutionäre Tätigkeit auf verschiedenste Handlungen ausgedehnt. Verurteilungen nach einem der 14 Unterpunkte des Paragraphen 58 brachten lange Haftstrafen, erschwerte Haftbedingungen und einen schlechten Ruf im Lager. Die Höchststrafe wurde 1937 auf 25 Jahre Lager festgelegt. Der größte Teil der Zeki⁶³ waren gewöhnlich Bürger, die wegen kleiner Vergehen den drakonischen Strafmaßnahmen zum Opfer fielen. Daneben gab es die Kriminellen, die vor allem wegen Gewaltdelik-

⁵⁸ Glavnoje Upravljenije ispravitel'no-trudovych Lagerej i trudovych poselenij.

Auf Russ.: ГУЛар–Главное Управление исправительно–трудовых Лагереj и трудовых поселений.

⁵⁹ Vgl. Stettner, Ralf: »Archipel GULag«: Stalins Zwangslager–Terrorinstrument und Wirtschaftsgigant. Entstehung, Organisation und Funktion des sowjetischen Lagersystems 1928–1956. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1996. S. 132.

⁶⁰ Lavrentij Pavlovič Berija (1899–1953): Hatte bis zu seinem Tod starken Einfluss auf die Geheimpolizei und gehörte zum engsten Führungskreis um Stalin. Nach Stalins Tod 1953 wurde er mit seinen engsten Mitarbeitern verhaftet, als Verräter verurteilt und hingerichtet. Vgl. Schalhorn, Bernhard: Berija. In: Torke (1993), S. 45.

⁶¹ Stettner (1996), S.175.

⁶² Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 108 f.

⁶³ Zek ist die Abkürzung für zaključennyj und heisst Gefangener vor allem in Bezug auf die GULag Insassen.

Auf Russ.: зек–заклүчєнный.

ten saßen. Sie unterdrückten die anderen Gruppen und hatten allgemein eine privilegierte Stellung im Lager.⁶⁴

Die Lebensbedingungen im Gulag waren katastrophal und menschenverachtend. Schwere körperliche Arbeit, Schikanen, Gewalt, minderwertiges und unzureichendes Essen, desolate Unterkünfte, schlechte Erholungsmöglichkeiten, unzureichende medizinische Versorgung sowie Krankheit und Tod gehörten zum Lageralltag. Aleksandr Solschenizyn schreibt von 13 stündigen Arbeitstagen, Nahrungsmitteln, die die verbrauchten Körperkräfte nicht decken konnten und Portionen, die nach der Normerfüllung bemessen wurden.⁶⁵ Varlam Šalamov, der einen Teil seiner Lagerstrafe in einem Goldbergwerk in der Kolyma Region verbüßen musste, zitiert den Bericht eines Bergbauingenieurs, aus dem hervorgeht, dass die Häftlinge auch bei weniger als minus fünfzig Grad unter dem Gefrierpunkt ohne angemessene Ausrüstung und Aufwärmmöglichkeiten arbeiten mussten.⁶⁶

Nach dem Krieg spülten Strafverschärfungen für Nahrungsmitteldiebstähle nicht nur zahlreiche Männer, sondern auch Frauen und Jugendliche im Durchschnitt für mehr als fünf Jahre in die Zwangsarbeitslager. Die ständig steigenden Häftlingszahlen machten den Gulag zu einer immer schwerer kontrollierbaren Institution. Ab dem Ende der 40er-Jahre kam es zu Befehlsverweigerungen, Streiks, zunehmender Kriminalität, Bandenrivalitäten und zum allgemeinen Disziplin- und Produktivitätsverfall. Erst kurz nach Stalins Tod im März 1953, als das Gulag System 2.450.000 Zwangsarbeiter in den Lagern und 2.750.000 Bewohner in den Sondersiedlungen⁶⁷ beherbergte, entschied Berija aus wirtschaftlichen Gründen, 1.200.000 der kriminellen Insassen zu begnadigen.⁶⁸ In den folgenden Jahren wurde der Gulag sukzessive entmachtet und immer mehr Häftlinge wurden entlassen. Obwohl nach Chruščevs Rede am 20. Parteitag 1956 der Gulag offiziell abgeschafft wurde, blieb bis zum Ende der Sowjetunion ein kleineres Lagersystem mit wirtschaftlichen Aufgaben und lockererem Regime bestehen.⁶⁹

Neben der Funktion des Gulag als Instrument zur Machtsicherung, Terrorisierung und Disziplinierung der Bevölkerung ist sein wirtschaftlicher Faktor unübersehbar. Der Gulag lieferte preiswerte, sofort verfügbare, billige Arbeitskräfte, die unerschlossene, abgelegene, rohstoffreiche Gebiete kolonisierten, in unterbesetzten wichtigen Wirtschaftsbereichen arbeiteten und bis zur kompletten Erschöpfung ausgebeutet wurden. Er diente aber auch zur Kompensa-

⁶⁴ Vgl. Stettner (1996), S. 100 ff.

⁶⁵ Vgl. Solschenizyn, Alexander: *Der Archipel Gulag 2. 1918–1956. Versuch einer künstlerischen Bewältigung. Folgeband. Arbeit und Ausrottung. Seele und Stacheldraht.* Frankfurt a. M.: Fischer 2010, S. 185 f.

⁶⁶ Vgl. Šalamov, Varlam: *Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I.* Berlin: Matthes & Seitz 2007, S. 72 f.

⁶⁷ Wohngebiete rund um die Lagerzonen, in denen besonders schwere Wohn- und Arbeitsbedingungen herrschten. Dorthin wurden Minderheiten verbannt.

⁶⁸ Vgl. Werth (1998), S. 264 ff.

⁶⁹ Vgl. Stettner (1996), S. 358 ff.

tion der jahrzehntelang betriebenen wirtschaftsschädigenden Regierungspolitik der Bolschewiki. Stettner bringt den paradoxen Charakter des GULag auf den Punkt:

„Betrachtet man die Gesamtzeit des Bestehens des Lagersystems, so waren der Terror im allgemeinen und der GULag als besonderes Terrorinstrument im besonderen an sich wirtschaftsschädigend. Die wirtschaftliche Funktion des GULag war jedoch wirtschaftsfördernd, da die Zwangsarbeit in den Lagern bestimmten Wirtschaftssparten und Problemregionen Entlastung bot und so den durch den Terror entstandenen Schaden reduzierte.“⁷⁰

1.2.5 Der große vaterländische Krieg

Der Kampf gegen Hitler–Deutschland war sicherlich die größte Herausforderung für die sowjetische Bevölkerung während der Stalin–Ära und brachte grundsätzliche gesellschaftliche Veränderungen mit sich. Es war der seit mehr als einem Jahrzehnt praktizierte diktatorische Regierungsstil und der harte Wirtschaftskurs, der die rasche Versetzung des Landes in den Kriegszustand vereinfachte. Unter Stalin hatte die Bevölkerung gelernt, unter den Extrembedingungen einer Diktatur zu arbeiten und zu leben. Kriegsähnliche Zustände, Gewalt, Gehorsamkeit und Loyalität gehörten zu den Attributen der stalinistischen Herrschaft. Um die Massen zu mobilisieren, appellierte Stalin geschickt an den Patriotismus und die Solidarität der Sowjetbürger.⁷¹ Ein großer Teil des Sieges über Nazi–Deutschland ist dem Schulterschluss der russischen Bevölkerung im Kampf für eine gemeinsame Sache und ihrer Opferbereitschaft zu verdanken.

Während des Zweiten Weltkriegs setzten seit Beginn der Stalinherrschaft erstmals Lockerungen im politischen, ideologischen, wirtschaftlichen und kulturellen Bereich ein. So durften Künstler, die vor dem Krieg starker Kritik ausgesetzt waren, wieder künstlerisch aktiv sein, wenn ihr Schaffen vom Patriotismus inspiriert war. Zu den bekanntesten Künstlern, die zu dieser Zeit wieder tätig wurden, gehörten Anna Achmatova⁷², Sergej Prokof'ev⁷³ und Dmitrij Šostakovič⁷⁴. Diejenigen, die vor dem Krieg wegen ihrer sozialen Herkunft in ihrem gesellschaftlichen Status degradiert wurden, erlebten durch ihren Dienst in der Roten Armee und ihren Einsatz für das Vaterland eine gesellschaftliche Wiedergeburt.⁷⁵

Wider Erwarten setzte der stalinistische Terror während des Krieges nicht aus, sondern wurde gezielter eingesetzt. Mit dem Kriegsbeginn 1941 starteten die Massendeportationen ganzer

⁷⁰ Vgl. Stettner (1996), S. 326 f.

⁷¹ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 122.

⁷² Eig. Anna Andrejevna Gorenko (1889–1966): Russische Dichterin. Gehörte zusammen mit ihrem Mann N.S. Gumilev und O. E. Mandel'stam zum Kreis der Akmeisten. Ab 1946 erhielt sie ein Publikationsverbot. 1956 wurde sie teilweise rehabilitiert. Vgl. Schalhorn, Bernhard: Achmatova. In: Torke (1993), S. 15.

⁷³ Sergej Sergejevič Prokof'ev (1891–1953): Russischer Komponist.

⁷⁴ Dmitrij Dmitrievič Šostakovič (1906–1975): Russischer Komponist.

⁷⁵ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 162.

Nationalitäten in entfernte Sondersiedlungen. Den Volksgruppen wurde vorgeworfen, mit den deutschen Besatzern kollaboriert zu haben. 82 Prozent der sich in Russland befindenden Deutschen und 900.000 Menschen aus den Volksgruppen der Tschetschenen, Inguschen, Krimtataren, Karatschaier, Balkaren und Kalmücken wurden in verschiedene Gebiete Sibiriens, Kasachstans, Usbekistans und Kirgisiens zwangsumgesiedelt. Das dabei aufgebote Personal fehlte an der Kriegsfront.⁷⁶

Durch den Sieg über die Faschisten stieg in erster Linie das Prestige Stalins. Das Volk war von seiner bedeutenden Rolle im Kriegsverlauf und seiner treibenden Kraft hinter dem Sieg überzeugt.

1.2.6 Nachkriegsjahre

Der Sieg weckte bei den Sowjetbürgern die Hoffnung auf baldige Veränderungen und bessere Lebensbedingungen im Land. Doch bis Ende der 40er Jahre verharrte die Politik und Wirtschaft im selben Zustand wie während und vor dem Krieg. Die verschärften Gesetze am Arbeitsplatz hatten bis 1948 Bestand und die Produktion stellte mit der Begründung einer Kriegsbedrohung durch die westlichen imperialistischen Mächte weiterhin vermehrt Rüstungs- anstatt Konsumgüter her. Der Lebensmittelbedarf der Bevölkerung wurde bis 1947 durch ein Rationierungs- und Lebensmittelmarkensystem geregelt, von dem rund zwei Drittel der Bürger ausgeschlossen waren. Hinzu kam es 1946 zu einer neuerlichen Hungersnot, von denen die ruralen Gebiete am stärksten betroffen waren, da die Zwangsablieferungsmengen trotz der schlechten Ernte unverändert blieben. An den Folgen der Hungersnot starben rund eine Million Menschen.⁷⁷ Kritik wurde jedoch nicht an Stalin und dem System geäußert, sondern vielmehr an den lokalen Bürokraten und Funktionären.

Ab 1948 widmete man sich verstärkt dem Wiederaufbau des zerstörten Landes und der Industrie. Mit 55 Prozent stellten die Frauen einen Großteil der Arbeitskräfte dar. Millionen von Landarbeitern und Jugendlichen wurden zur Arbeit im Bau- und Industriesektor unter sehr harten Bedingungen für mehrere Jahre verpflichtet. Arbeitsflüchtlinge wurden zu Lagerhaft verurteilt. Der schnelle Wiederaufbau der zerstörten Städte ist aber vor allem den rund 2 Millionen Kriegsgefangenen und 600.000 zum Wiederaufbau verpflichteten sowjetischen Kriegsgefangenen zu verdanken.⁷⁸

Die auf kultureller Ebene erfolgten Lockerungen der Kriegsjahre wurden ab 1946 in einer von Ždanov initiierten Kampagne wieder eingedämmt. Im Rahmen der Ždanovščina, die als kultu-

⁷⁶ Vgl. Werth (1998), S. 242 f.

⁷⁷ Vgl. ebd. S. 202 f.

⁷⁸ Vgl. ebd. S. 204 ff.

relle Säuberung aufgefasst werden kann, ging man gegen Künstler und Werke vor, in denen man einen ausländischen, formalistischen oder kosmopolitischen Einfluss sah. Dabei wurden Autoren⁷⁹ aus dem Schriftstellerverband ausgeschlossen, ausländische Theaterstücke verboten, die Musik bedeutender russischer Komponisten⁸⁰ verurteilt und Filme⁸¹ ohne ideologischen Inhalt scharf kritisiert. Es war üblich, gegen die zur künstlerischen Abweichung verurteilten Künstler Ehrenprozesse zu führen, um sie zur Selbstkritik zu bringen. Die Richter bestanden aus vorbildhaften Künstlerkollegen. Die verhängten symbolischen Strafen waren zwar weit von der Härte einer Verurteilung zu Zwangsarbeit im Gulag entfernt, konnten jedoch in weiterer Folge den Verlust des Arbeitsplatzes oder eine soziale Degradierung bedeuten. Als die Ehe und der Kontakt zwischen Sowjetbürgern und Ausländern per Gesetz verboten wurden, nahm die antikosmopolitische Kampagne immer drastischere Formen an und bekam durch den mysteriösen Tod des russisch-jüdischen Theaterregisseurs Michoëls⁸² allmählich Züge einer sich ankündigenden antisemitischen Säuberungswelle.⁸³

1.2.7 Die letzten Jahre der Stalin-Ära

Ende der 40er-Jahre waren im ganzen Land Statuen des Diktators aufgestellt und seine Portraits hingen in jedem ordentlichen Sowjethaushalt. Zum siebzigsten Geburtstag Stalins im Dezember 1949 wurden unzählige Feste und Konzerte gegeben. Die Medien überhäuften den Vožd'⁸⁴ mit Beglückwünschungen und Huldigungen. Werth unterscheidet dabei zwischen dem durch Propagandaarbeit „künstlich geschaffenen Mythos“ der Vorkriegsjahre, und „der echten Verehrung durch die Bevölkerung“⁸⁵, die Stalin in der Nachkriegszeit durch die Siege im zweiten Weltkrieg genoss.

Das Alter Stalins schwächte seinen Hang zu Verschwörungstheorien nicht ab. Diese richteten sich ab Ende der 40er- und Anfang der 50er-Jahre besonders gegen den jüdischen Teil der sowjetischen Bevölkerung sowie gegen hochrangige Leningrader Kommunisten und hohe Funktionäre des Staatsicherheitsdienstes. 1947 wurden mehrere Mitglieder des jüdisch-antifaschistischen Komitees verhaftet. Es folgten die Auflösung des Komitees unter dem Vorwand, antisowjetische Propaganda betrieben zu haben, und fünf Jahre später ein Prozess, in dem die meisten Verhafteten zu Lagerhaft oder Tod durch Erschießung verurteilt wurden.

⁷⁹ U.a. Achmatova und Michail Michajlovič Zoščenko (1894–1958).

⁸⁰ U.a. Prokof'ev, Šostakovič und Aram Il'ič Chačaturjan (1903–1978).

⁸¹ U.a. Sergej Michajlovič Ėjzenštejns IVAN GROZNYJ 2–JA SERIJA. Auf Dt.: IVAN DER SCHRECKLICHE TEIL 2.

⁸² Solomon Michajlovič Michoëls (1890–1948): War ein bekannter Vertreter des jiddischen Theaters in Moskau. Arbeitete als Regisseur und Schauspieler.

⁸³ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 218 f.

⁸⁴ Auf Russisch: Вождь–der Führer. So wurde Stalin gerne von der Bevölkerung genannt.

⁸⁵ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 236.

Eine von der Presse unterstützte antikosmopolitische Kampagne, die sich vor allem gegen jüdische Intellektuelle in Führungspositionen richtete, wurde gestartet. 1951 wurden der Minister für Staatssicherheit Viktor Abakumov⁸⁶ und seine Kollegen bezichtigt, Teil der jüdisch-nationalistischen Verschwörung zu sein, und verhaftet.⁸⁷ Ein Jahr später wurde die Verschwörung von einer Gruppe renommierter Ärzte aufgedeckt, von denen mehr als die Hälfte Juden waren. Ihnen wurde vorgeworfen, den Tod von hohen Parteifunktionären schneller herbeigeführt und im Auftrag des Intelligence Service und einer amerikanischen Hilfsorganisation gehandelt zu haben. Das Volk wurde zur größerer Wachsamkeit und Denunziation von Verdächtigen aufgerufen. Die Ärzteverschwörung war der Höhepunkt der antisemitischen Kampagne, doch es gibt Hinweise und Vermutungen, dass Stalin mit dieser eine weitere Säuberungswelle einleiten wollte und dass nur der Tod des Diktators im März 1953 die Ausführung des Vorhabens verhinderte.⁸⁸

Es ist unmöglich, eine rationale Begründung für das Gesamtausmaß des stalinistischen Terrors der Stalin-Ära zu geben. Doch es ist naheliegend, die Skrupellosigkeit, Unbarmherzigkeit und Brutalität der Täter auf die Gewaltkultur, die ihr Leben bestimmte, zurückführen. Stalin wuchs in einer Umgebung auf, in der die eigene Existenz nur durch Gewaltausübung gesichert wurde. Zu seiner alltäglichen Praxis und seinem kulturellen Zentrum gehörte die Gewalt.⁸⁹ Diese Denk- und Vorgehensweise übertrug er auch auf seinen Regierungsstil und seine Handlanger. Die dadurch erzielten Erfolge bei der Machterhaltung und Machtausweitung machten die Gewalt und den Terror schließlich zu einem fixen Bestandteil von Stalins Regentschaft. Unter Stalin litt die Bevölkerung in doppelter Weise. Keiner war vor der physischen Vernichtung oder der Zwangsarbeit im Gulag sicher. Hinzu kam eine Atmosphäre aus Gewalt, Aggression und Misstrauen, die durch die prekären Lebensbedingungen, die Politik, den Propagandaapparat und die regelmäßigen Terrorwellen geschaffen wurde. Infolgedessen verrohten die Gesellschaft und die menschlichen Beziehungen zusehends.

⁸⁶ Viktor Semenovič Abakumov (1894–1954): 1954 vom Militärgericht wegen Hochverrats zum Tode verurteilt.

⁸⁷ Vgl. Werth (1998), S. 270 ff.

⁸⁸ Vgl. Grosset/Werth (2008), S. 244 ff.

⁸⁹ Vgl. Baberowski (2003), S. 205 f.

2. Das Filmschaffen und die Filmindustrie der Sowjetunion von Anfang der 30er– bis Anfang der 90er–Jahre als Spiegel politischer und gesellschaftlicher Veränderungen

2.1 Die Deformation des Filmprozesses während der 30er–Jahre

Ende der 20er–Jahre wurden erste Maßnahmen gesetzt, die die sowjetische Filmindustrie und das Filmschaffen nachhaltig veränderten. In einer Parteikonferenz von 1928 beschloss man, dass das Kino im Dienst der Regierung und unter Einhaltung der Parteilinie die Aufgaben der Erziehung und Organisation der Massen übernimmt. Somit ordnete Stalin das Filmwesen seiner Politik unter. Die unverzügliche Säuberung des Filmrepertoires von abweichenden und fremden Werken wurde angeordnet. Dieser fielen hauptsächlich ausländische und avantgardistische sowjetische Filme zum Opfer. In den folgenden Jahren wurden in der Filmindustrie die Produktion und Projektion von Filmen mit politisch–erzieherischem Charakter forciert und alle Filmorganisationen überprüft und gesäubert, indem man das Personal strengen Befragungen über soziale Herkunft, politische Einstellung, Formalismus und antimarxistische Tendenzen unterzog.⁹⁰ Das Künstlerische im Film wurde sukzessive in den Hintergrund gedrängt und stattdessen der Funktionalität des Films mehr Bedeutung zugesprochen. Die Rolle des Films als Unterstützer der Regierung bei der Verbreitung von kommunistischer Ideologie und Propaganda konsolidierte sich. Mit der Gründung der Staatlichen Hauptverwaltung für Film– und Fotoindustrie⁹¹ 1933, aus der 1938 die Hauptverwaltung der Filmproduktion⁹² wurde, war die gesamte Filmbranche der Regierung unterstellt.

Die Filmverbannung– und –zensur nahmen im Laufe der 30er–Jahre immer größere Ausmaße an. 1931 wurde von den rund 150 produzierten Filmen etwa ein Drittel von der GlavRepert-Kom⁹³ verboten und in den Jahren danach wurden immer mehr Produktionen zu Regalfilmen. Für die Bewertung der Filme war die Meinung der Arbeiter– und Soldatenclubs gefragt, die die Massenverständlichkeit der Filme beurteilen sollten. Ausschlaggebend für das weitere Schicksal des Films war jedoch Stalins persönliche Meinung. Er erkannte das große Einfluss– und Machtpotential, das vom Film ausging, schaute sich regelmäßig zusammen mit Fachleuten und Politikern im Kreml Filme an und pflegte den persönlichen Kontakt mit führenden Regisseuren. Stalins Eingriffe in die Filmindustrie gingen soweit, dass er Themen vorgab, Änderungen veranlasste und als oberster Zensor fungierte. Treffend schildert Khokhlova die

⁹⁰ Vgl. Kokhlova, Ekaterina: Forbidden Films of the 1930s. In: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema. London u.a.: Routledge 1993. S. 92 f.

⁹¹ Glavnoe Upravlenie Kinofotopromыshlennosti–GUKF.

Auf Russ.: Главное Управление Кинофотопромышленности–ГУКФ.

⁹² Glavnoe Upravlenie po proizvodstvu Fil'mov. Auf Russ.: Главное Управление по Производству Фильмов.

⁹³ Glavnyj Repertuarnyj Komitet. Auf Russ.: Главный Репертуарный Комитет.

sich aus diesen Umständen ergebende prekäre Situation der damaligen Filmmacher: „the artist was squeezed between ideological pressure from above, on the part of the authorities, and from below, on the part of 'the people'“⁹⁴.

1935 startete Stalin eine großangelegte Kampagne, bei der ein Großteil der filmischen Werke der 20er– und frühen 30er–Jahre aus dem Vertrieb genommen und kostspielig archiviert oder zerstört wurden. Diese wirtschaftlich unrentable Vorgehensweise wurde resolut fortgeführt, um eine Vereinheitlichung des Filmangebots zu schaffen und alle ästhetischen, ideologischen und thematischen Abweichungen auszumerzen.⁹⁵ Die obligatorische Anpassung der Filme der 30er–Jahre an den sozialistischen Realismus, an Parteiforderungen und ideologische Vorgaben bewirkte, dass ein sehr beschränktes Angebot an wenig publikumsorientierten Werken entstand, die eine Monopolstellung in der Produktion und beim Vertrieb einnahmen. Beliebte Unterhaltungsfilme wurden trotz ihrer guten Einspielergebnisse oftmals aus dem Vertrieb genommen und die gesamte Filmproduktion stark gedrosselt. Die Regierung setzte auf Filme, die ideologisch und gleichzeitig profitabel sein sollten. In der Praxis zeigte sich jedoch, dass sich diese Attribute beim Film meistens gegenseitig ausschlossen.⁹⁶

Die staatlich gesteuerte Kinopolitik der 30er–Jahre, die die natürlichen verschiedenartigen Strukturen der Nachfrage ignorierte und die künstliche Unterdrückung des populären Films vorantrieb, deformierte nachhaltig den Filmprozess in der Sowjetunion. In dieser Zeit legte die Regierung ein kanonisches Filmrepertoire, eine elementare Filmsprache und thematische Schwerpunkte fest, die während der gesamten Stalin–Ära gültig waren und an denen sich Filmschaffende zu orientieren hatten.⁹⁷ Wurden diese Richtlinien nicht beachtet, kam es zu mehrfachen zeitaufwendigen Umarbeitungen, Zensurmaßnahmen oder zum Filmverbot. Bis zum Anfang der 50er–Jahre verlangsamte sich die stark eingeschränkte Filmproduktion immer mehr und brachte 1951 nur neun neue Filme in die sowjetischen Kinos. In den Vertrieb mussten ausländische Filme sowie Produktionen aus den 30er–Jahren eingeschleust werden, um das Kinorepertoire aufzustocken. Die hohen Einspielergebnisse der ausländischen, im Krieg beschlagnahmten Filme⁹⁸ verdeutlichten, dass das nationale Filmangebot und der Massengeschmack sich immer weiter voneinander entfernten.

⁹⁴ Kokhlova (1993), S. 94.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 94 f.

⁹⁶ Vgl. Turovskaya, Maya: The 1930s and 1940s: cinema in Kontext. In: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London u.a.: Routledge 1993. S. 43 ff.

⁹⁷ Vgl. ebd. S. 52.

⁹⁸ Zu den erfolgreichsten zählte der deutsche Film *DIE FRAU MEINER TRÄUME* (1944) von Georg Jacoby.

2.1.2 Das sowjetische Filmrepertoire der 30er– bis Anfang der 50er–Jahre

Grundsätzlich mussten sich die Regisseure der Stalin–Ära um Verständlichkeit und Eindeutigkeit in ihren Filmen bemühen. Die eingesetzten filmischen Mittel waren klar, linear, statisch und dem sozialistischen Realismus entsprechend. Die Individualität der Charaktere wurde eingeschränkt, Mehrdeutigkeiten wurden vermieden. Durch die strenge Zensur, staatliche Kontrolle und repressive Politik der Stalin–Ära war es für Filmemacher unmöglich, sich in ihren Werken objektiv, distanziert oder nicht ideologisch mit der Vergangenheit und der Gegenwart auseinanderzusetzen.

Der historische Revolutionsfilm stellte ab dem Beginn der 30er–Jahre ein eigenes Genre und einen eigenen, immer wiederkehrenden thematischen Schwerpunkt der Stalin–Ära dar. Die Geschichten spielten in den turbulenten Zeiten des Bürgerkrieges und handelten von Volksaufständen und dem Kampf der Roten Armee gegen konterrevolutionäre Truppen. Der 1934 von den Vasil'ev Brüdern gedrehte Film ČAPAEV gehörte zu den erfolgreichsten und repräsentativsten Revolutionsfilmen seiner Zeit. Er wurde von der Presse gefeiert und stark propagiert, da er bei den Massen Antipathie gegenüber dem konterrevolutionären Feind hervorrief und ein würdiges filmisches Denkmal für die gefallenen Helden des Bürgerkrieges setzte.⁹⁹

Ab Mitte der 30er–Jahre wurde das Thema der Staatsbildung etabliert und anfangs war Lenin der zentrale, massenlenkende, positive Held dieser Filme¹⁰⁰. In der Nachkriegszeit bekam die Figur Stalin durch den georgischen Regisseur Michail Čiaureli mehr Platz und Autorität auf der Leinwand. Sein Film KLJATVA¹⁰¹ von 1946 präsentierte Stalin als den wahren Führer der Massen. Die Figur Lenins wurde zu Stalins skurrilem Doppelgänger degradiert.¹⁰²

Ende der 30er–Jahre verstärkten die außenpolitischen Gegebenheiten die filmische Propagierung des Patriotismus und der Mutterlandverteidigung sowie den Glauben an einen starken Anführer und einen drohenden Feind von außen. Es wurden vermehrt Filme produziert, die historische russische Führungspersönlichkeiten und ihre militärischen Leistungen glorifizierten. Damit stärkte man indirekt Stalins Position. Ėjzenštejns Spielfilm ALEKSANDR NEVSKIJ aus dem Jahr 1938 sprach trotz seiner im 13. Jahrhundert stattfindenden Handlung ein aktuelles Thema an. Im Film verteidigt der russische Fürst Aleksandr Nevskij mit Hilfe des Volkes erfolgreich das Gebiet des damaligen Russlands gegen die Invasion deutscher Ritter. Das pathetische theatralische Schauspiel, die Reduktion komischer und exzentrischer Charakterzüge

⁹⁹ Vgl. Turovskaya (1993), S. 47.

¹⁰⁰ Zu den bekanntesten gehören die Filme LENIN V OKTJABRE (LENIN IM OKTOBER, 1937) und LENIN V 1918 GODU (LENIN IM JAHR 1918, 1939) von Michail Romm.

¹⁰¹ Auf Deutsch: DER SCHWUR.

¹⁰² Vgl. Engel, Christine (Hg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart: Metzler 1999. S. 72 f.

sowie ein von Schwere und Statik dominiertes Bild waren in den historischen Filmen vorherrschend.

Besondere Popularität bei der Bevölkerung genossen die ab der Mitte der 30er-Jahre aufkommenden Volkskomödien¹⁰³, da sie einen großen Unterhaltungswert hatten und eine eskapistische Funktion erfüllten. Ziel dieser Filme war die Darstellung einer glücklichen im Überfluss lebenden sozialistischen Gesellschaft und die Ausblendung der wahren Probleme und Lebensumstände der gegenwärtigen sowjetischen Bevölkerung.

Die Darstellung der inneren Feinde war in sowjetischen Filmen nicht neu. Anfang der 30er-Jahre lag der filmische Fokus auf den gesellschaftlichen Feinden, zu denen die Vertreter der Bourgeoisie, Kulaken, Großgrundbesitzer und Kapitalisten zählten. Sie wurden bei ihrem egoistischen Streben nach persönlichem Wohlstand und Reichtum gezeigt und galten als Feinde des Sozialismus und der Revolution. In Fridrich Ėrmlers zweiteiligem Film VELIKIJ GRAŽDANIN¹⁰⁴, der zwischen 1937 und 1939 entstand, wurde erstmals der innerparteiliche Feind in den Mittelpunkt gerückt. Die Handlung dreht sich um den Kampf gegen die linke kommunistische Opposition und die Ermordung Kirovs 1934. Stalin arbeitete intensiv an der Entstehung des Films mit und legte Änderungen und Ergänzungen im Drehbuch fest. Es ist kein Zufall, dass VELIKIJ GRAŽDANIN in der Zeit der großen politischen Schauprozesse und Säuberungen gezeigt wurde. Engel beschreibt die Intention des Films folgendermaßen: „DER GROSSE PATRIOT ist nicht so sehr ein Spiegelbild des Zeitgeistes als vielmehr der Versuch von Menschen, die an die offizielle Ideologie glaubten, für sich selbst und für das Publikum diese Vorfälle zu erklären.“¹⁰⁵

Ab dem Ende der 30er-Jahre wurde das Sujet des ausländischen Feindes der Sowjetunion aufgegriffen. Der aufgeblühte deutsche Nationalsozialismus und seine Kriegsbereitschaft veranlassten eine Auseinandersetzung mit diesem Phänomen. Diese Filme¹⁰⁶ arbeiteten mit stark kontrastierenden Bildern, um das Negative, Düstere und Inhumane des Faschismus und die Vorzüge, die Überlegenheit und das Positive des sowjetischen Staates hervorzuheben.¹⁰⁷

Die ersten während der Kriegszeit gedrehten Spielfilme¹⁰⁸ sollten durch ihre Darstellung der Grausamkeiten des Faschismus patriotische Gefühle erwecken und an die Solidarität der sowjetischen Bürger im Kampf gegen die Deutschen appellieren. Die meisten während des Krie-

¹⁰³ Zu den bekanntesten Volkskomödien gehörten Grigorij Aleksandrovs VOLGA-VOLGA (WOLGA-WOLGA, 1938) und Ivan Pyr'evs TRAKTORISTY (TRAKTORISTEN, 1939).

¹⁰⁴ Auf Dt.: DER GROSSE PATRIOT.

¹⁰⁵ Engel (1999), S. 82.

¹⁰⁶ Zu diesen gehörten Grigorij Rošal's SEM'JA OPPENGEJM (DIE FAMILIE OPPENHEIM, 1939) und Aleksandr Mačerets BOLOTNYE SOLDATY (MOORSOLDATEN, 1938).

¹⁰⁷ Vgl. Engel (1999), S. 80 f.

¹⁰⁸ Ivan Pyr'evs SEKRETAR' RAJKOMA (DER SEKRETÄR DES RAYONKOMITEES, 1942) und Fridrich Ėrmlers ONA ZAŠČIŠČAET RODINU (SIE VERTEIDIGT DIE HEIMAT, 1943).

ges entstandenen Filme folgten dem filmischen Dogmatismus der 30er Jahren, jedoch wurden einfache und gewöhnliche Bürger, die nicht mehr eng mit der Partei und Politik verbunden sein mussten, zu heroischen den Hauptfiguren gemacht. Darüber hinaus fanden Lockerungen im Umgang mit tabuisierten Themen statt. Das zeigte sich in Abram Rooms Film NAŠESTVIE¹⁰⁹ von 1945, in dem ein aus deutscher Gefangenschaft entkommener sowjetischer Soldat zum Filmhelden avancierte.¹¹⁰

Die von Ždanov initiierten Parteierlässe zur Kunst und Kultur von 1946 dämmten die Liberalisierungs- und Demokratisierungstendenzen im sowjetischen Film der Kriegsjahre wieder ein. Filmverbote wurden ausgesprochen, Lockerungen aufgehoben und strenger auf ideologische Reinheit und ausgewählte Themen geachtet. Die Entwicklung Russlands zur Supermacht und die Konkurrenz Amerikas nach dem zweiten Weltkrieg beeinflussten das Filmschaffen. Filme mit dezidiert antiwestlicher Einstellung, wie Romms RUSSIKIJ VOPROS¹¹¹ von 1947, wurden gedreht. In historisch-biographischen Filmen, deren Protagonisten herausragende russische Persönlichkeiten aus Wissenschaft, Kunst und Kultur waren, wurden historischen Tatsachen verzerrt, die politische und religiöse Einstellung der Hauptfigur verfälscht und die Überlegenheit Russlands gegenüber dem Westen demonstriert. Filme über IVAN PAVLOV¹¹² und MUSORGSKIJ¹¹³ von Grigorij Rošal' sowie über MIČURIN¹¹⁴ von Aleksandr Dovženko folgten diesen Schemata.

Ende der 50er-Jahre drehte man vermehrt Spielfilme mit dokumentarischem Charakter, die sich mit den jüngsten geschichtlichen Ereignissen befassten. Auf die Leinwand kamen die wichtigsten Schlachten des zweiten Weltkrieges aufwendig, teuer und ideologisch aufgeladen inszeniert. Die Figur Stalins stand im Mittelpunkt und wurde verherrlicht und glorifiziert. Čiaureli lieferte mit PADENIE BERLINA¹¹⁵ von 1949 ein Musterbeispiel für diese Art von Filmen.¹¹⁶

2.1.3 Die Situation der Filmemacher während der Stalin-Ära

Betrachtet man die Situation der Filmemacher während Stalins Regentschaft, stellt sich die Frage nach ihrer Rolle als Opfer bzw. Kollaborateure des Regimes. Durch die Zensur, die festgelegten filmischen Richtlinien und die persönlichen Eingriffe Stalins wurden Regisseure

¹⁰⁹ Auf Dt.: DIE INVASION.

¹¹⁰ Vgl. Shlapentokh, Dmitry/Shlapentokh, Vladimir: Soviet Cinematography 1918–1991. Ideological Conflict and Social Reality. New York: Aldine de Gruyter 1993. S. 118 f.

¹¹¹ Auf Dt.: DIE RUSSISCHE FRAGE.

¹¹² Ivan Petrovič Pavlov (1849–1936): Russischer Physiologe und Mediziner.

¹¹³ Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881): Russischer Komponist.

¹¹⁴ Ivan Vladimirovič Mičurin (1855–1935): Russischer Selektionsforscher.

¹¹⁵ Auf Dt.: DER FALL VON BERLIN.

¹¹⁶ Vgl. Shlapentokh (1993), S. 122 ff.

zu Opfern eines totalitären und rigiden Systems, das ihre individuelle künstlerische Entfaltung ihre persönliche Meinung unterdrückte. Gleichzeitig waren Filmemacher für die Erschaffung und die Erhaltung des Systems mitverantwortlich. Sie wurden zu Kollaborateuren des Regimes und Unterstützern der Ideologie, indem sie sich den prekären Bedingungen anpassten. Peter Kenez schreibt sogar von einer Umkehrung der Professionen, die sich aus dem Verhältnis zwischen den Künstlern und der Regierung abzeichnete: „Artists became state functionaries with a well-established hierarchy, and Party functionaries became co-authors.“¹¹⁷

Während Stalins Regentschaft wurden trotz zahlreicher unübersehbarer Missstände und Ungerechtigkeiten kaum subversive oder kritische Filme gemacht. Die meisten Filme wurden wegen formaler oder ideologischer Abweichungen verboten und nicht wegen wirklichkeitsgetreuer Darstellung der gegenwärtigen Verhältnisse und Umstände, in denen die Bevölkerung unter Stalin lebte. Man darf nicht außer Acht lassen, dass die Anpassung der Regisseure auch mit der Angst vor dem Verlust ihrer Existenzbasis und den repressiven Methoden des Regimes zusammenhing. Es gab vereinzelte, wenig beachtete Versuche filmisch auf die Situation der Künstler während der Stalinzeit hinzuweisen. Lev Kulešovs Film VELIKIJ UTEŠITEL'¹¹⁸ von 1933, der Motive aus O. Henry's Novellen und seine Biographie verarbeitete, handelt von einem Schriftsteller, der Opfer einer ungerechten gerichtlichen Verurteilung wird. Im Gefängnis geht er seiner schriftstellerischen Tätigkeit nach und wird Zeuge von den um ihn herum stattfindenden Ungerechtigkeiten. Kulešovs Film ist eine Allegorie auf die damalige Situation der sowjetischen Künstler, die trotz ihrer physischen Freiheit Gefangene des politischen Systems waren. Der Film wurde überraschenderweise nicht verboten.¹¹⁹

Unter der Stalin-Ära litten nicht nur die Filmsprache und der künstlerische Anspruch der Filme, sondern auch die Solidarität der Filmemacher und ihr Verhältnis untereinander. Durch gegenseitige Denunziation und Vorwürfe von abweichenden fremden Tendenzen setzten Regisseure Filmverbote durch und brachten Kollegen zur Selbstkritik, wie es bei Ėjzenštejn der Fall war, der in einem 1937 veröffentlichten Artikel seine Fehler im Film BEŽIN LUG¹²⁰ einsah und bereute.¹²¹

¹¹⁷ Kenez, Peter: Soviet cinema in the age of Stalin. In: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema. London u.a.: Routledge 1993. S. 58.

¹¹⁸ Auf Dt.: DER GROßE TRÖSTER.

¹¹⁹ Vgl. Kenez (1993), S. 59.

¹²⁰ Auf Dt.: BESHIN WIESE.

¹²¹ Vgl. Shlapentokh (1993), S. 78 f.

2.2 Die Tauwetterperiode

Als Nikita Chruščev am 20. Parteitag im Jahr 1956 in seiner Geheimrede als erstes hochrangiges Parteimitglied offen Stalins Herrschaft kritisierte, war das nicht nur ein wichtiger taktischer Zug des ersten Parteisekretärs, um seine politische Position weiter auszubauen, sondern auch der Anstoß zu einem begrenzten Reform- und Entstalinisierungsprozess. In der Sowjetunion wurde zu dieser Zeit bewusst nicht von Entstalinisierung gesprochen, sondern vom „Kampf gegen den Persönlichkeitskult“. Damit wurde klargestellt, dass man sich nicht von allem, was mit Stalin zusammenhing, trennen wollte. In den folgenden Jahren wurde das Wirtschafts-, Sozial- und Währungssystem sukzessive reformiert, das wissenschaftliche Denken wurde autonomer und ausgewählte Opfer der stalinistischen Repressionen wurden rehabilitiert. Il’lja Ėrenburgs¹²² Roman OTEPEL¹²³ aus dem Jahr 1954, der metaphorisch die einsetzende Entstalinisierung nach dem Tod des Despoten andeutet, war sehr populär und gab der Zeit zwischen 1956 und 1968 ihren Namen. An der politischen Spitze dieser Periode befanden sich bis 1964 Nikita Chruščev und die letzten vier Jahre Leonid Brežnev.

2.2.1 Liberalisierung und Kontrolle des kulturellen Schaffens

Obwohl der streng reglementierte Bereich der Kunst und Kultur grundsätzlich liberalisiert wurde, sprach die Regierung weiterhin Verbote und Tadel gegenüber zu stark ideologisch oder formell abweichenden Werken aus. Boris Pasternak¹²⁴ war das erste Opfer der neuen Kulturpolitik, die noch in alten Strukturen verhaftet war und versuchte, die ideologische Kontrolle des Kulturschaffens aufrecht zu halten.¹²⁵ Sein historischer Roman DOKTOR ŽIVAGO, der die negativen Auswirkungen der russischen Revolution und des Bürgerkriegs sowie die Wandlung des Protagonisten zum Dissidenten beschreibt, wurde 1958 in Russland verboten. Hingegen wurde eine der ersten wirklichkeitsnahen literarischen Darstellungen der inhumanen Zustände im GULag von der Regierung akzeptiert. 1962 wurde der Roman ODIN DEN’ IVANA DENISOVIČA¹²⁶ von Aleksandr Solženicyn, einem ehemaligen Insassen des Zwangsarbeitslagers, in der Zeitschrift NOVYJ MIR¹²⁷ publiziert. Da der Film weit mehr vom Staat abhängig war als die Literatur und strenger kontrolliert wurde, war eine ungeschönte Auseinandersetzung mit der dunklen jüngeren Vergangenheit des Landes zur Zeit des Tauwetters schwer durchzusetzen.

¹²² Il’lja Grigor’evič Ėrenburg (1891–1967): Russischer Schriftsteller.

¹²³ Auf Dt.: TAUWETTER.

¹²⁴ Boris Leonidovič Pasternak (1890–1960): Russischer Schriftsteller und Dichter.

¹²⁵ Vgl. Stökl (1997). S. 772 ff.

¹²⁶ Auf Dt.: EIN TAG IM LEBEN DES IWAN DENISSOWITSCH.

¹²⁷ HOBYJ MIP. Auf Dt.: NEUE WELT.

2.2.2 Der Filmbereich entwickelt sich weiter

Auch wenn es ab Anfang der 60er-Jahre zu den ersten Filmverböten der Tauwetterperiode kam, konnte man die allgemein einsetzenden Lockerungen und ihren positiven Effekt auf die sowjetische Filmentwicklung wahrnehmen. Regisseure wurden mutiger und selbstbewusster im Umgang mit neuen filmischen Mitteln und verschiedenen Themen. Die Filmsprache befreite sich aus dem starren Kanon der Stalinzeit und entwickelte sich weiter. Ab der zweiten Hälfte der 50er-Jahre stieg die Filmproduktion auf durchschnittlich über 100 Filme pro Jahr an. Die Aufstockung des Kulturbudgets im Jahr 1959 bewirkte die forcierte Produktion von Filmtechnik und den Aufbau neuer Studios. Technische Neuerungen wie das Cinemascope-Format und eine neue Verleihpolitik führten zu wachsenden Kinobesucherzahlen. Durch die verbesserte finanzielle Situation des Filmwesens entwickelte sich ab Mitte der 60er-Jahre auch das Filmschaffen der peripheren Gebiete Russlands weiter. In Georgien, Usbekistan, Turkmenistan, Kirgisien und der Ukraine entstanden eigene Filmschulen, die mit verschiedenen Genres und filmästhetischen Umsetzungen arbeiteten. Die gehaltvollen, künstlerisch anspruchsvollen Filme aus der Peripherie konnten mit den Produktionen der Filmstudios in Leningrad¹²⁸ und Moskau mithalten.¹²⁹

Aus der offeneren Haltung der Sowjetunion gegenüber dem Westen und der westlichen Kultur folgten die ersten Teilnahmen sowjetischer Filme an renommierten internationalen Festivals und erste Auszeichnungen. Filmtheoretische Publikationen von André Bazin und Siegfried Kracauer wurden verstärkt bei den jungen Regisseuren wahrgenommen und starker Einfluss ging auch von den Arbeiten der italienischen Neorealisten aus. Die ungeschönte Realität und der dokumentarische Stil wurden bei den jungen Künstlern zu Hauptorientierungspunkten in der Regie- und Schauspielerarbeit.

Auf der filmpolitischen Ebene entstand 1963 das staatliche Filmkomitee Goskino¹³⁰, das dem Ministerrat unterstand, und alle Entscheidungen im Zusammenhang mit dem Kino und Filmwesen traf. 1965 wurde ein Filmverband gegründet, in dem sich Repräsentanten der alten, mittleren und jungen Generationen der sowjetischen Filmemacher austauschen konnten.¹³¹

2.2.3 Das Filmrepertoire der Tauwetterperiode

Der im Tauwetter propagierte Kampf gegen den stalinistischen Personenkult setzte bei den Stalin verherrlichenden Filmen der 40er-Jahre ein. Čiurelis und Romms Werke der Stalin-

¹²⁸ Gemeint ist das heutige St. Petersburg.

¹²⁹ Vgl. Engel (1999), S. 166 ff.

¹³⁰ Gosudarstvennyj komitet SSSR po kinematografii. Auf Russ.: ГОСКИНО—Государственный комитет СССР по кинематографии.

¹³¹ Vgl. Engel (1999), S. 112 ff.

Ära wurden aus dem Vertrieb genommen oder durch komplizierte filmtechnische Verfahren von der Figur des Despoten gereinigt.

Das gängige Thema des Bürger– oder Weltkrieges war auch in den profiliertesten Filmen der zweiten Hälfte der 50er–Jahre vorherrschend. Doch im Gegensatz zu den Werken der Stalin–Ära fokussierten sich die Regisseure des Tauwetters in ihren Filmen auf die persönliche Tragödie, das Individuum und auf menschliche Kriegshelden. Michail Kalatozovs *LETJAT ŽURAVLI*¹³², der 1957 in die sowjetischen Kinos kam, spielt sich vor dem Hintergrund des zweiten Weltkrieges ab. Was den Film zu dieser Zeit besonders machte, war der unvollkommene, widersprüchliche, komplexe Charakter der Protagonistin, der sich durch die schauspielerische Leistung von Tat'jana Samojlova und durch die subjektivierte Kameraarbeit von Sergej Urusevskij entfaltete. Die Unwissenheit vom Tod des Geliebten im Krieg und die Untreue werden zur persönlichen Tragödie der Protagonistin, die am Schluss des Films weder vom Kriegsende noch vom Jubel der Massen gemildert wird.¹³³ Ende der 50er–Jahre veränderte sich die Darstellung der Kriegshelden und die Intention mit der sie in den Kampf zogen. In den Kriegsfilm der Tauwetterperiode etablierten sich Helden, die einfache Menschen und unvollkommen waren, Schwächen zeigten und nicht nur in den Kampf zogen, um den Staat zu verteidigen, sondern um ihr Privatleben zu schützen.¹³⁴ Beispielhaft dafür ist Grigorij Čuchrajs Film *BALLADA O SOLDATE*¹³⁵ von 1959, in dem der Protagonist ein unerfahrener siebzehnjähriger Soldat ist.

Ab dem Ende der 50er–Jahre wurden in Filmen, die in der Gegenwart spielten, Alltagsprobleme der Bürger wie Geldsorgen und ein begrenzter Wohnbereich thematisiert. Auf der filmkompositorischen Ebene konnte man die Hinwendung zu realistischen, dokumentarischen Bildern und natürlichem Schauspielstil beobachten. Ins Zentrum der Filme rückte man nicht nur Figuren aus der Arbeiterschicht, sondern auch Vertreter der Intelligenz. In Michail Romms Film *DEVAT' DNEJ ODNOGO GODA*¹³⁶ von 1961 sind die Protagonisten Atomphysiker. Dadurch betonte der Regisseur die wichtige Rolle der Akademiker und Intelligenz für den Fortschritt des Landes und in der Gesellschaft.¹³⁷

Junge Regisseure, Drehbuchautoren und Kameraleute bemühten sich in den 60er–Jahren, eine Art der filmischen Vermittlung für die Stimmung ihrer Generation zu finden. Sie arbeiteten bevorzugt mit Schwarzweißfilm, einer freien dokumentarischen Kamera, improvisiertem

¹³² Auf Dt.: WENN DIE KRANICHE ZIEHEN.

¹³³ Vgl. Engel (1999), S. 118 f.

¹³⁴ Vgl. Shlapentokh (1993), S. 138 f.

¹³⁵ Auf Dt.: BALLADE VON EINEM SOLDATEN.

¹³⁶ Auf Dt.: NEUN TAGE EINES JAHRES.

¹³⁷ Vgl. Engel (1999), S. 140 ff.

Schauspiel und entdramatisierten Erzählformen. Marlen Chucievs Filme ZASTAVA IL'ICA¹³⁸ und IJULSKI DOŽD¹³⁹ stellten die Probleme, den Zeitvertreib, die Sehnsüchte und die Interessen der jungen sowjetischen Menschen der 60er Jahre dar und produzierten dabei einen starken Kontrast zum Bild der Jungen in den 30er– und 40er–Jahren. Der Film ZASTAVA IL'ICA rief wegen der dargestellten Orientierungslosigkeit und Trägheit der jungen Protagonisten die öffentliche Kritik und Ablehnung Chruščevs hervor. Dieses pessimistische Bild der Nachkriegsgeneration, die den Enthusiasmus und Pathos ihrer Eltern nicht teilte und vom gewohnten Bild der energischen, sich an sozialistischen Idealen orientierenden Jungen abwich, kam der realen Situation der 60er–Jahre sehr nahe und sollte zu Diskussionen anregen.¹⁴⁰ Stattdessen musste Chuciev eine neugeschnittene Fassung des Films unter dem Titel MNE DVADCAT' LET¹⁴¹ erstellen. Die ursprüngliche, verbotene Version konnte er erst Ende der 80er–Jahre veröffentlichen. Filme, die sich mit solchen Sujets auseinandersetzten wurden von den Filmkritikern anerkannt und gelobt. Dennoch wurden sie von Goskino aus dem allgemeinen Verleih ausgeschlossen und während der kurzen Zeit, in der sie in wenigen kleinen Kinos liefen, erreichten sie nur ein begrenztes Publikum. Der stark eingeschränkte Verleih war eine milde Form des Verbots für Filme.

In der zweiten Hälfte der 60er–Jahre kam es zu den ersten offiziellen Filmverböten der Tauwetterperiode. Etliche Filme wurden nach ihrer Fertigstellung und Sichtung in den Regalen des staatlichen Filmarchivs Gosfil'mofond¹⁴² weggesperrt. Opfer dieser Maßnahmen wurden hauptsächlich Werke junger Regisseure. Eines der prominentesten Beispiele war Andrej Tarkovskijs Film ANDREJ RUBLJOV, der ein individueller filmischer Zugang zum Leben des gleichnamigen russischen Ikonenmalers aus dem 15. Jahrhundert ist. Tarkovskij ging es um die Darstellung einer feinfühlig-komplexen Künstlerpersönlichkeit, die durch die zeitlichen Umstände und die sie umgebende verrohte Gesellschaft beinahe ihre Inspiration verliert. Große Ablehnung und scharfe Kritik gegenüber dem Film gab es sowohl von Seiten der Politiker als auch von Künstlerkollegen. Durch die Reduktion des Films auf die naturalistische Darstellung von Gewalt, nackten Körpern und gequälten Tieren sowie auf die barbarischen, brutalen und rauen Verhältnisse innerhalb der russischen Bevölkerung dieser Zeit wurde Tarkovskij Russophobie und Geschichtsverfälschung vorgeworfen und der Film verboten.¹⁴³

¹³⁸ Auf Dt.: ZASTAVA IL'ICA – das ist der Name eines Moskauer Stadtteils.

¹³⁹ Auf Dt.: JULIREGEN.

¹⁴⁰ Vgl. Razzakov, Fedor: Gibel' sovetskogo kino. Intrigi i spory. 1918–1972. Moskva: Èksmo 2008. S. 335 f.

¹⁴¹ Auf Dt.: ICH BIN ZWANZIG JAHRE ALT.

¹⁴² Gosudarstvennyj fond kinofil'mov Rossijskoj Federacii . Auf Russ.: Государственный фонд кинофильмов Российской Федерации.

¹⁴³ Vgl. Razzakov (2008), 431 f.

Ein weiterer Film, der die russische Geschichte in einer von der offiziellen Ideologie abweichenden Weise darstellte und dafür die Härte der staatlichen Filmbehörde zu spüren bekam, war Aleksandr Askol'dovs Debütfilm KOMISSAR von 1967. Der Film spielt in den Bürgerkriegsjahren und erzählt die Geschichte einer überzeugten hochrangigen Kämpferin der roten Armee, die für die Geburt ihres Kindes bei einer jüdischen Familie untertaucht. Askol'dov lehnte das strahlende, idealisierte Bild der heldenhaften, entschieden an Maximen festhalten- den Revolutionsfigur ab und brachte durch die Nebenfiguren das harte Schicksal der jüdischen Volkes zur Sprache. Die Geburt des Kindes und der Kontakt mit der Familie bewegt die Protagonistin zu einem Bewusstseinswandel, der ihre Muttergefühle, Menschlichkeit und Einfühlbarkeit hervorbringt und den Kampf und die Revolution in den Hintergrund rückt. Bei der Konferenz, die über das weitere Schicksal des Films befand, kritisierten die Filmfunktionäre die nihilistische Darstellung der Revolution, die anklingenden Vorwürfe von Antisemitismus, antirussische Tendenzen und die Karikaturhaftigkeit der jüdischen Charaktere. Askol'dov verteidigte sich vehement gegen die haltlosen Vorwürfe und handelte sich ein Berufsverbot ein. KOMISSAR wurde verboten und weggesperrt.¹⁴⁴

Gegen Andrej Michalkov–Končalovskij's Film ISTORIJA ASI KLJAČIVOJ, KOTORAJA LJUBILA, DA NE VYŠLA ZAMUŽ¹⁴⁵ von 1967 wurde kein offizielles Verbot ausgesprochen, doch der Film musste neu geschnitten werden und der Regisseur öffentlich seine Fehler einsehen. Michalkov–Končalovskij orientierte sich bei den Aufnahmen an der zeitgenössischen Dorfprosa, drehte an Originalschauplätzen und ließ zum Großteil Dorfbewohner als Schauspieler agieren. Er beabsichtigte eine möglichst wirklichkeitsgetreue Darstellung eines zu dieser Zeit typischen desolaten sowjetischen Dorfes an der Wolga zu schaffen und auf die harten Schicksale der Dorfbewohner einzugehen. Im Film wird der Dorfalltag von Armut und harter Arbeit in der Kolchose bestimmt; die Geschichten der Einwohner drehen sich um Deportationen, Lagerhaft, Ungerechtigkeit, Hungersnot, Krieg und Liebe. Der Film stand mit seinen naturalistischen Bildern von verstümmelten Kriegsveteranen, dreckigen, verschwitzten Arbeitern und verrohten menschlichen Beziehungen im Gegensatz zu den in der Provinz angesiedelten, wirklichkeitsfremden, unterhaltsamen Filmen der 40er– und 50er–Jahre. Die Regierung empfand das geschaffene Bild als eine Entwürdigung des werktätigen Volkes. Trotz der Ausführung der geforderten Schnittkorrekturen kam der Film nicht in die sowjetischen Kinos.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Vgl. Razzakov (2008), 499 f.

¹⁴⁵ Auf Dt.: ASJAS GLÜCK.

¹⁴⁶ Vgl. Engel (1999), S. 153 ff.

Interessanterweise kamen in den 60er-Jahren erste Filme in den sowjetischen Verleih, die sich mit Ereignissen aus der jüngeren Geschichte des Landes beschäftigten. In dem 1961 gedrehten Film ČISTOE NEBO¹⁴⁷ von Grigorij Čuchraj geht es um einen aus deutscher Kriegsgefangenschaft zurückgekehrten, berühmten Kampfpiloten, der aufgrund seiner Gefangenschaft degradiert, aus der Partei ausgeschlossen und mit einem Flugverbot belegt wird. Daraufhin verfällt der Held dem Alkohol, weil er seinen Platz in der Gesellschaft nicht finden kann, und schöpft während dieser schweren Lebensphase Kraft aus der bedingungslosen Liebe seiner Frau. Nach Stalins Tod erfolgt die lang erwartete Rehabilitierung des Fliegers und die Rückkehr zur Fliegerei. Durch die Eingriffe der Zensur wurde das heikle Thema der ungerechten Behandlung und Terrorisierung von den Überlebenden der deutschen Gefangenschaft während der Nachkriegszeit stark in den Hintergrund gerückt und nur andeutungsweise behandelt. Trotz der Reduktion des Films auf eine rührende Liebesgeschichte ist er ein Versuch der Auseinandersetzung mit der Ungerechtigkeit der Stalin-Ära. Elem Klimovs Kinderfilm DOBRO POŽALOVAT', ILI PSOTRONNIM VCHOD VOSPRESHČEN¹⁴⁸ aus dem Jahr 1964 ist eine ironische Andeutung auf politische Führungspersönlichkeiten und ihren Regierungsstil. Er handelt von dem tyrannischen Leiter eines Ferienlagers, der aus übertriebenem Verantwortungsgefühl ein Regime aufbaut, dessen strenge Regeln und zahlreiche Verbote den Kindern keinerlei Freiheiten gibt. Die Figur des Ferienlagerleiters trägt in seiner Kleidungs-, Handlungs- und Artikulationsweise deutliche Züge Stalins und Chruščevs und das Ferienlagerregime erinnert auf ironische Weise an die Regentschaft Stalins. Nach einem kurzen Verbot wurde der Kinderfilm zum Publikumserfolg. Vladimir Basovs Film TIŠINA¹⁴⁹ setzte sich hingegen seriös mit dem Thema der verleumderischen Denunziation und ihren Folgen auseinander. Er zeigt wie manche sowjetische Bürger in den Nachkriegsjahren die misstrauische und wachsame Stimmung der Regierung nutzen, um ehrliche Menschen für eigennützige Zwecke aus dem Verkehr zu ziehen. Obwohl es der erste Film war, der die Verhaftungen und Verurteilungen Unschuldiger während der Stalin-Ära thematisierte, kritisierte er weniger das stalinistische System als viel mehr diejenigen, die die Schwächen des Systems für sich zu nutzen wussten. Mit rund 30 Millionen Zuschauern war TIŠINA einer der erfolgreichsten Kinofilme des Jahres 1964. Dieses Werk kündigte an, dass einige Filmemacher die Absicht entwickelten, sich mit der ungeschönten Wahrheit der Stalinherrschaft weiter auseinanderzusetzen. So wollte Mark Donskoj Anfang der 60er-Jahre einen Film über einen Čekisten drehen, der selbst Opfer stalinistischer Repressionen wird. Dabei wollte er brutale Verhörszenen, Mas-

¹⁴⁷ Auf Dt.: KLARER HIMMEL.

¹⁴⁸ Auf Dt.: HERZLICH WILLKOMMEN ODER UNBEFUGTEN ZUTRITT VERBOTEN.

¹⁴⁹ Auf Dt.: DIE STILLE.

senhinrichtungen und prekäre Zustände im GULag nicht aussparen. Doch die Regierung konnte zu dieser Zeit eine tiefergehende filmische Auseinandersetzung mit dem brisanten Thema des Stalinismus verhindern.¹⁵⁰

2.3 Die Brežnev–Ära

Nach der Absetzung Chruščevs 1964 kam Leonid Il'ič Brežnev an die Regierungsspitze. Die wichtigsten Regierungsämter um ihn herum wurden von einer konservativen Gerontokratie besetzt, die ihre politischen Erfahrungen aus der Stalinzeit mitbrachte. Für Russland bedeutete der Machtwechsel die Einleitung einer Phase der politischen Stabilität und Ordnung, aber auch der Stagnation und Inflexibilität. Stökl fasst Brežnevs politische Arbeit als die „(...) Verbindung von kooperativ-verhandlungsfreudiger Außenpolitik und repressiv-reformscheuer Innenpolitik (...).“¹⁵¹ zusammen. Während Brežnevs Regierungszeit war die Gesellschaft wieder stärkerer Indoktrination ausgesetzt. Dissidenten wurden vehementer verfolgt und Stalin wurde teilweise rehabilitiert. Die partielle Rehabilitierung Stalins fand in Brežnevs Rede zum zwanzigsten Jahrestag des Sieges statt. In dieser würdigte er die Leistung des Tyrannen als Führer im großen vaterländischen Krieg. Brežnevs Wiedereinführung der Bezeichnung seines Postens als Generalsekretär, sein Hang zum Personenkult, sein Erlangen von hohen militärischen Rängen, sein rigoroses Vorgehen gegen Dissidenten und die von ihm angeordneten Einmärsche der sowjetischen Truppen in die Tschechoslowakei 1968 und in Afghanistan 1979 rückten den Regierungschef in die Nähe von Stalin.

Im Laufe der 60er– und 70er-Jahre entwickelte sich durch die Etablierung eines differenzierten und umfangreichen Bildungssystems eine größere und vielseitigere Intelligenzschicht. Das gesellschaftliche Selbstbewusstsein, das für das öffentliche Kritisieren des politischen Kurses nötig war, formierte sich. Die inkonsequente und unkritische Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit sowie Rehabilitierungstendenzen gegenüber dem Despoten evozierten Unmut und Proteste in der neuen Gesellschaft. An der Spitze der inneren Opposition standen prominente Wortführer aus Wissenschaft und Kultur. Der renommierte Atomphysiker und Menschenrechtsaktivist Andrej Sacharov war einer der aktivsten und schärfsten Kritiker der Repressionsmethoden, Militäroperationen und stalinistischen Tendenzen des Brežnev–Regimes. Seine Kritik und Opposition nahmen auch kein Ende, als er 1980 verhaftet und in die Stadt Gor'kij verbannt wurde. An dieser Stelle muss betont werden, dass die Regie-

¹⁵⁰ Vgl. Razzakov (2008), 451 f.

¹⁵¹ Stökl (1997), 791 f.

rung zur Zeit Brežnevs altbewährte Mittel im Kampf gegen Kritiker einsetzte, zudem vor Einweisungen in Psychiatrien nicht zurückschreckte.¹⁵²

2.3.1 Exkurs: Versuche einer künstlerischen Bewältigung des GULag

Aufgrund ihrer persönlichen Erfahrungen fingen die Schriftsteller Aleksandr Solženicyn und Varlam Šalamov bereits in den 50er-Jahren an, sich mit dem repressiven stalinistischen System künstlerisch auseinanderzusetzen. Ihre Werke waren Anfang der 70er-Jahre bereit für die Publikation. Die in den Büchern enthüllten Grausamkeiten des Stalinregimes belasteten auch indirekt Regierungsmitglieder der Brežnev-Zeit, da sie zum Großteil ihren politischen Aufstieg Stalin verdankten und seinem System dienten. In seinem mehrteiligen Buch *ARCHIPELAG GULAG*¹⁵³ setzt sich Solženicyn mit der stalinistischen Politik, den stalinistischen Verbrechen und vor allem dem Zwangsarbeitslagersystem auseinander. Als Material zieht er zahlreiche Zeitdokumente, Interviews und Erzählungen von Insassen sowie seine eigenen Erfahrungen heran. Das Ergebnis ist ein sehr detailliertes, umfangreiches literarisches Werk, das schonungslos mit dem verbrecherischen stalinistischen System abrechnet. Um die Veröffentlichung zu verhindern, wurde das Buch 1974 von der KGB¹⁵⁴ konfisziert, der Autor nach Deutschland ausgewiesen und seine sowjetische Staatsbürgerschaft aberkannt. Erst 1990 wurde er rehabilitiert. Varlam Šalamov verarbeitet in seinem mehrbändigen Werk *KOLYMSKIE RASSKAZY*¹⁵⁵ seine siebzehnjährige Lagerhafterfahrung in Form von Kurzgeschichten und zeigt die menschverachtenden Lebensumstände in den Lagern auf. Als die ausländische Veröffentlichung seines Werkes in der Sowjetunion bekannt wurde, musste er sich in einem öffentlichen Brief von seinem Werk distanzieren. Die von ihm lang ersehnte Veröffentlichung in seinem Vaterland fand erst nach seinem Tod in der Perestrojka-Zeit statt.

Trotz der erwähnten Beispiele konnten während der Brežnev-Zeit literarische Werke grundsätzlich leichter unter die Menschen gebracht werden als Filme, da die Möglichkeiten der selbständigen Vervielfältigung¹⁵⁶ oder der ausländischen Publikation¹⁵⁷ gegeben waren. Die künstlerische Freiheit des Filmschaffens wurde durch die finanzielle Abhängigkeit von der Regierung und die Zensur stark eingeschränkt. Erst Anfang der 80er-Jahre wurden erste um-

¹⁵² Vgl. Stökl (1997), S. 802 ff.

¹⁵³ Auf Dt.: *DER ARCHIPEL GULAG*.

¹⁵⁴ *Komitet gosudarstvennoj bezopasnosti*. Auf Russ.: КГБ–Комитет государственной безопасности. Sowjetischer In- und Auslandsgeheimdienst.

¹⁵⁵ Auf Dt.: *ERZÄHLUNGEN AUS KOLYMA*.

¹⁵⁶ Den Selbstverlag bezeichnete man mit der Abkürzung *Samizdat*. Auf Russ.: *Самиздат*–сам издавать–sam izdavat–selbst verlegen.

¹⁵⁷ Auslandspublikationen bezeichnete man mit der Abkürzung *Tamizdat*. Auf Russ.: *Тамиздат*–там издавать–tam izdavat’–dort verlegen.

fangreiche und differenzierte filmische Auseinandersetzungen mit der stalinistischen Vergangenheit möglich.

2.3.2 Die Bürokratisierung und Zentralisierung des Filmwesens

Das Filmwesen wurde in den 70er-Jahren stärker bürokratisiert und zentralisiert, sodass die wichtigsten und letzten Entscheidungen von Goskino in Moskau getroffen wurden. Goskino unterstand dem Zentralkomitee und wurde ab 1972 von Filipp Ermaš geleitet, der aus der Kulturabteilung des Zentralkomitees kam und mit einem engen politischen Berater Brežnevs verwandt war. Die Filmbehörde bestand aus fünf hierarchisch aufgebauten Abteilungen und einem Entscheidungsgremium, dem Leute aus verschiedenen Bereichen der Filmbranche angehörten. Es entschied über die Produktion, Freigabe und Distribution nationaler Filme sowie über den Ankauf von ausländischen Filmen. Der Verleih, die Kinoverwaltung, das Büro zur Propagierung der sowjetischen Filmkunst, die wichtigsten Kinozeitschriften¹⁵⁸, die staatliche Filmhochschule in Moskau¹⁵⁹, das filmwissenschaftliche Forschungsinstitut, das Filmarchiv Gosfil'mofond und die sechs größten Filmstudios¹⁶⁰ des Landes waren Goskino direkt unterstellt. Der Filmverband wuchs in dieser Zeit auf 7.000 Mitglieder an und wurde von einem konservativ eingestellten, regierungskonformen Triumvirat geleitet.¹⁶¹

2.3.3 Das Filmrepertoire der Brežnev-Ära

Unter Brežnev bevorzugte die Regierung erneut ideologisch konforme Filme mit einer Filmsprache, die sich an den alten Richtlinien orientierte. Um ihre Präferenzen in der Filmindustrie durchzusetzen, ohne dabei direkt den Filmstil der Stalin-Ära zu propagieren, wurden Filme, die zu stark von ihrer Leitlinie abwichen, verboten oder zensiert und Regisseure, die gewillt waren sich den Forderungen anzupassen, mit Privilegien ausgestattet. Zu diesen gehörten größere Produktionsbudgets, mehr Drehzeit und der Zugang zu rarem Filmmaterial.¹⁶² Ende der 60er-Jahre wurde auf die Initiative von Goskino dem Regisseur Jurij Ozerov der Auftrag erteilt, den ersten Teil einer mehrteiligen Serie von kostspieligen, semidokumentarischen Kriegsfilmen¹⁶³ zu inszenieren. In diesen wurde Stalins Rolle im zweiten Weltkrieg

¹⁵⁸ ISKUSSTVO KINO und SOVETSKIJ ÉKRAN.

¹⁵⁹ Bekannt unter der Abkürzung: VGIK–Vserossijskij gosudarstvennyj universitet kinematografii imeni S. A. Gerasimova. Auf Russ.: ВГИК–Всероссийский государственный университет кинематографии имени С. А. Герасимова.

¹⁶⁰ Mosfil'm, Lenfil'm, Gor'kij Filmstudio, zentrales Studio für populärwissenschaftliche Filme, zentrales Studio für Dokumentarfilme und Trickfilmstudio Sojuzmul'tfil'm.

¹⁶¹ Vgl. Engel (1999), S. 189 f.

¹⁶² Vgl. Faraday, George: Revolt of the Filmmakers. The Struggle for artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry. University Park: The Pennsylvania State University Press 2000. S. 87 f.

¹⁶³ Zu diesen gehörten: OSVJOŽDENIE (BEFREIUNG, 1969–71), SOLDATY SVOBODY (SOLDATEN DER FREIHEIT, 1976, 4 Teile), BITVA ZA MOSKVU (SCHLACHT UM MOSKAU, 1985, 2 Teile), STALINGRAD, 1989, 2 Teile.

glorifiziert und seine Person durch die allgemein positive Darstellung seines Charakters sowie seiner Führungsqualitäten „rehabilitiert“. Engel bezeichnet diese Produktionen als „Staatsfilme“ und schreibt, dass in diesen „eine Rückkehr zu den konzeptionellen und formalen Prinzipien der Kunst der Stalinzeit unübersehbar (war).“¹⁶⁴

Kurz nach dem großen Kinoerfolg der ersten zwei Teile von Ozerovs staatskonformem Kriegsepos OSVJBOŽDENIE wurde Aleksej Germans Antikriegsfilm PROVERKA NA DOROGACH¹⁶⁵ nach einer Sichtung vom Goskino abgelehnt und verboten. Das Verbot des Films demonstrierte die zur Brežnev-Zeit herrschende Intoleranz der regierungsnahen Filmfunktionäre gegenüber neuen, ideologisch und formal abweichenden Zugängen zur Kriegsthematik und Geschichte des Landes. In Germans Film geht es um einen ehemaligen Soldaten der Vlasov¹⁶⁶ Armee, der zu den sowjetischen Partisanen überläuft und sich ihnen im Kampf gegen die Deutschen anschließt. German verzichtete auf ein idealisiertes heroisches Bild der Partisanen, führte einen reumütigen Vaterlandsverräter als positive Hauptfigur ein und zeigte die Brutalität und Abscheulichkeit des zweiten Weltkrieges. Die klassische Figureneinteilung der sowjetischen Kriegsfilme, bei der die sowjetischen Soldaten die Guten und Landesverräter die Schlechten waren, wurde von dem Regisseur bewusst umgedreht, um das allgemein anerkannte Geschichtsbild zu stören. German wurde in erster Linie die Rehabilitierung von illoyalen Kriegsteilnehmern und die Diffamierung der sowjetischen Landesverteidiger vorgeworfen. Das Verbot des Filmes war eine absehbare Aktion der Filmbehörde, denn mit seiner Veröffentlichung hätte man herausgefordert, dass eine Revision der Geschichte losgetreten wird, und das hätte sich zum Nachteil der Regierung ausgewirkt.¹⁶⁷

Die Übernahme der Leitung von Goskino durch Filipp Ermaš, der ein bekennender Bewunderer Hollywoods war, hatte in den 70er-Jahren den Produktionsanstieg von kommerziellen, massenanziehenden Unterhaltungsfilmen zur Folge. Action-, Abenteuer- und Katastrophenfilme sowie Komödien¹⁶⁸ überschwemmten die Kinos und lockten durchschnittlich zwischen 50 und 90 Millionen Zuschauer an. Die Herausbildung von Schauspielstars, deren Darstellungen bestimmter Typen und Auftritte in bestimmten Genres besonders beliebt waren, förderte zusätzlich den Erfolg von Unterhaltungsfilmen. Andrej Mironov, Evgenij Leonov, Jurij Nikulin, Ljudmila Gurčenko und Nikita Michalkov gehörten zu den Publikumslieblingen der 70er-Jahre.¹⁶⁹ Nikita Michalkov überzeugte mit seinem Film RABA LJUBVI¹⁷⁰ und den moderni-

¹⁶⁴ Engel (1999), S. 193.

¹⁶⁵ Auf Dt.: STRASSENKONTROLLE (1971).

¹⁶⁶ Andrej Andrejevič Vlasov (1901–1946): Sowjetischer Generalleutnant, der in deutsche Gefangenschaft geraten war und auf Seiten der Deutschen die Russische Befreiungsarmee aufbaute und gegen die Sowjetunion kämpfte.

¹⁶⁷ Vgl. Razzakov (2008), S. 616.

¹⁶⁸ Zu den erfolgreichsten und populärsten bei der Bevölkerung zählten die Komödien des Regisseurs Leonid Gajdaj.

¹⁶⁹ Vgl. Engel (1999), S. 214 ff.

sierten Literaturverfilmungen NEOKONČENNAJA P'ESA DLJA MECHANIČESKOGO PIANINO¹⁷¹ und OBLOMOV auch als Filmemacher. Seine filmische Verarbeitung von Anton Čechovs¹⁷² und Ivan Gončarovs¹⁷³ literarischen Stoffen spiegelten vor allem die Intelligenzschicht der 70er Jahre wieder und bewiesen in ihrer Inszenierung Michalkovs Gefühl für Bildästhetik sowie für die Stilisierung vergangener Epochen.¹⁷⁴

Dank der großen Publikumswirksamkeit der Unterhaltungsfilme konnte bis Ende der 70er-Jahre ein leichter Anstieg der Kinobesucherzahlen verzeichnet werden. Trotzdem wurden diese Filme von konservativen und liberalen Filmemachern gleichermaßen kritisiert. Während die konservative Seite ihnen eine zu starke Beeinflussung durch Amerika vorwarf, störte die Liberalen ihre Geschmacks- und Anspruchslosigkeit.¹⁷⁵ Das Thema Unterhaltungsfilm löste auch Diskussionen über die ideale bzw. adäquate Form der sozialistischen Unterhaltung sowie über die zukünftige Richtung des sowjetischen Films aus. Filmschaffende nahmen klare Positionen ein und artikulierten offen ihre Einstellungen, Prinzipien und Präferenzen. George Faraday beschreibt in seinem Buch REVOLT OF THE FILMMAKERS wie sich während der Brežnev-Zeit die Regisseure zwischen Kunst und Opportunismus anzusiedeln versuchten und arbeitet drei strategische Richtungen heraus. Der 1980 mit dem Oscar ausgezeichnete Film MOSKVA SLEZAM NE VERIT¹⁷⁶, der in der Sowjetunion 90 Millionen Zuschauer hatte, verfolgte „the commercial strategy“¹⁷⁷ und vereinigte dabei geschickt Massengeschmack und ideologische Anpasstheit. Von Filmkritikern und elitären Filmemachern wurde dem Regisseur Vladimir Menšov vorgeworfen, ein zu optimistisches, nicht der Zeit entsprechendes Bild des Lebens in der Sowjetunion entworfen zu haben. Hingegen wurde der Film von der Regierung gelobt.¹⁷⁸

Der Regisseur, Schauspieler und Schriftsteller Vasilij Šukšin plädierte für die Auffassung des Films als individuelles Kunstwerk und persönliches Ausdrucksmittel des Regisseurs. Er betonte dabei die Wichtigkeit der Massenverständlichkeit der Filmsprache und fokussierte sich in seinen Werken mehr auf den Inhalt als auf die Form. Staatliche Einmischung und Kontrolle lehnte er strikt ab. Faraday ordnet Šukšin den Filmemachern zu, die „the populist strategy“¹⁷⁹ verfolgten und beschreibt diese als „a viable, if tense, compromise between the rival demands

¹⁷⁰ Auf Dt.: SKLAVIN DER LIEBE.

¹⁷¹ Auf Dt.: UNVOLLENDETES STÜCK FÜR EIN MECHANISCHES KLAVIER (nach Anton Čechovs Stück PLATONOV)

¹⁷² Anton Pavlovič Čechov (1860–1904): Russischer Schriftsteller und Dramatiker.

¹⁷³ Ivan Aleksandrovič Gončarov (1812–1891): Russischer Schriftsteller.

¹⁷⁴ Vgl. Engel (1999), S. 220 ff.

¹⁷⁵ Vgl. Faraday (2000), S. 89 f.

¹⁷⁶ Auf Dt.: MOSKAU GLAUBT DEN TRÄNEN NICHT.

¹⁷⁷ Faraday (2000), S. 106.

¹⁷⁸ Vgl. ebd. S. 106 ff.

¹⁷⁹ Ebd. S. 104 f.

of artistic autonomy and conformism“¹⁸⁰ In Šukšins letztem Film KALINA KRASNAJA¹⁸¹ aus dem Jahr 1973 sind die filmischen Prinzipien und die Positionierung des Regisseurs zwischen Autonomie und Anpassung deutlich erkennbar. Der Film handelt von einem ehemaligen Delinquenten, der nach seiner Gefängnisstrafe ein ehrliches Leben am Land anfangen will, am Schluss aber von seiner Vergangenheit eingeholt und umgebracht wird. Die Konformität des Films drückte sich in der klaren, stringenten Filmsprache und der volksnahen, seriösen Thematik aus. Durch die Hauptfigur, die von Šukšin selbst gespielt wurde und auf die die charismatische Persönlichkeit des Regisseurs überging, bekam der Film emotionale Tiefe, Menschlichkeit, Authentizität und einen großen künstlerischen Eigenwert.

Andrei Tarkovskij verwehrte sich sowohl gegen kommerzielle als auch konformistische Strategien. Er vertrat die Position des von Regierung, Massen und Ideologien unabhängigen und unbeeinflussten Künstlers, der individuelle filmische Kunstwerke schafft. Farraday bezeichnet die von Tarkovskij verfolgte Strategie als „messianic elitism“¹⁸². Tarkovskij strebte in seinen Filmbildern nach Mehrdeutigkeit und Spiritualität. Die auf Unterhaltung, Eskapismus und Gewinnmaximierung abzielenden Funktionen des Films lehnte er vehement ab. Seine komplexen, anspruchsvollen Filme waren jedoch für den Großteil der Bevölkerung unverständlich. Viele seiner Berufskollegen und der Filmfunktionäre missbilligten seine Werke und kritisierten diese wegen der großen Unzugänglichkeit und Verschlüsselung. Hingegen löste er bei der kulturell bewanderten Intelligenz Begeisterung aus und reüssierte mit seinen Filmen bei angesehenen internationalen Festivals im Ausland.¹⁸³

Auch die ukrainische Regisseurin Kira Muratova hielt in ihren Filmen an ihrer persönlichen Filmsprache und Ästhetik fest. Ihre melodramatischen, pessimistischen Filme spielen im provinziellen Milieu und drehen sich um die Alltagssorgen der einfachen Menschen. Dabei führt Engel die Ungewöhnlichkeit Muratovas darauf zurück, dass „sie sich dem «Gewöhnlichsten» zuwandte und ihm das Recht, ein kunstwürdiges Subjekt zu sein, zusprach.“¹⁸⁴. Muratova ließ Laiendarsteller mit exzentrischem Schauspiel und gekünstelten Dialogen agieren, setzte bewusst auf amateurhafte Kamera- und Montagearbeit und schreckte nicht vor rein dekorativen, unästhetischen Elementen, störenden Geräuschen oder ungelösten Konflikten zurück. Die Eigenwilligkeit und Nonkonformität der Regisseurin sowie die Verfremdung und Düsterei in ihrem Werk, handelten ihr zwei vierjährige Berufsverbote ein.¹⁸⁵

¹⁸⁰ Faraday (2000), S. 104.

¹⁸¹ Auf Dt.: Roter Holunder.

¹⁸² Faraday (2000), S. 92.

¹⁸³ Vgl. ebd. S. 92 ff.

¹⁸⁴ Engel (1999), S. 227.

¹⁸⁵ Vgl. ebd. S. 224 ff.

Ab Ende der 70er– und Anfang der 80er–Jahre wurde in zunehmendem Maß ein negatives Bild von Bürokraten und Staatsfunktionären in Filmen entworfen. Diese Tendenz stützte sich auf die Unzufriedenheit der Bürger mit der festgefahrenen Politik und der Korruption der Staatsfunktionäre. Obwohl diese Filme ihre Antipathie gegenüber den eigennützigen, korrupten, demagogischen, für soziale Missstände verantwortlichen Bürokraten teilten, vertraten sie zwei verschiedene ideologische Positionen. Shlapentokh schreibt in diesem Kontext über „the neo-Stalinst ideology“¹⁸⁶ und „the neo-Leninst ideology“¹⁸⁷, die in den positiv besetzten Hauptfiguren der Filme Ausdruck fanden.¹⁸⁸ Während in den Werken¹⁸⁹ der neoleninistisch eingestellten Filmemacher die positiven Helden und Gegner der Bürokraten Leute aus der Intelligenz waren, gehörten zu den positiv besetzten Figuren der Werke¹⁹⁰ neostalinistisch orientierter Regisseure staatsnahe Mitglieder des Geheimdienstes und Militärs.¹⁹¹ Ein weiteres Unterscheidungsmerkmal der Filme sieht Shlapentokh in ihren unterschiedlichen theoretischen Ansätzen für die negative Entwicklung der Bürokratie. „The extermination theory“¹⁹² sieht die Wurzeln des bürokratischen Verfalls in der Stalin–Ära, in der die integersten Parteifunktionäre ausgerottet wurden. In den Filmen äußert sich diese Theorie in der positiven Darstellung der von der Revolution, dem Bürgerkrieg und Lenin beeinflussten bolschewistischen Vertreter sowie in der klaren Abgrenzung von den Apologeten des Stalinismus. Hingegen geht „the theory of the degeneration of party bureaucrats“¹⁹³ davon aus, dass nach dem Bürgerkrieg und besonders während der Stalin–Ära, die bürokratische Degeneration der Moral, Ideale und Ethik erfolgte. Die filmische Umsetzung dieser Theorie wird an der negativen Darstellung der Bürokraten der zweiten Generation, die in ihrer Laufbahn maßgeblich von Stalin beeinflusst wurden, veranschaulicht.¹⁹⁴

Grundsätzlich machte sich in den Filmen der frühen 80er–Jahre Negativität, Pessimismus und Regierungskritik breit. Filmemacher schreckten weniger vor aktuellen brisanten Themen zurück, die die Politik und sowjetische Gesellschaft in ein negatives Licht rückten. Aktualitäten wie die Intoleranz und Unveränderlichkeit der sowjetischen Gesellschaft, der Einmarsch in

¹⁸⁶ Shlapentokh (1993), S. 148.

¹⁸⁷ Ebd.

¹⁸⁸ Shlapentokh beschreibt die neoleninistischen liberalen Vertreter, als diejenigen, die sich für den sozialen Fortschritt, mehr Freiheiten und Mitbestimmung der Bürger einsetzten, und die Vertreter der neostalinistischen Ideologie als Befürworter von mehr Ordnung und Disziplin in den politischen Reihen sowie von stärkerer Staatskontrolle und Zentralisierung der Wirtschaft.

¹⁸⁹ Zu diesen zählten: SIBIRIADA (SIBIRIADE, Andrej Michalkov–Končalovskij, 1978), OB”JASNENIE V LJUBVI (LIEBESERKLÄRUNG, Il’ja Averbach, 1978).

¹⁹⁰ Zu diesen zählte die Serie PROTIVOSTOJANIE (KONFRONTATION, Semen Aranovič, 1985).

¹⁹¹ Vgl. Shlapentokh (1993), S. 155 f.

¹⁹² Ebd. S. 150.

¹⁹³ Ebd. S. 151 f.

¹⁹⁴ Vgl. ebd.

Afghanistan oder die umweltschädliche Politik der sowjetischen Regierung wurden in den Filmen¹⁹⁵ mittels gleichnishafter oder grotesker Erzählformenabgehandelt.

2.4 Die Perestrojka– und Postperestrojkazeit

Nachdem Brežnev 1982 verstorben war, wurde sein Amt innerhalb von 28 Monaten von 2 verschiedenen Nachfolgern¹⁹⁶ besetzt, die seine Politik ohne nennenswerte Veränderungen weiterführten und während ihrer Regierungszeit dahinschieden. Die Wahl von Michail Sergejevič Gorbačev zum neuen Generalsekretär im Jahr 1985 bedeutete nicht nur einen Generationswechsel in der Regierung, sondern auch den Anfang eines großen Umgestaltungsprozesses in der Politik und Wirtschaft des Landes. In seinen Reden vor dem Zentralkomitee charakterisierte Gorbačev seinen politischen Kurs mit zwei grundlegende Begriffe: Perestrojka und Glasnost¹⁹⁷.

Im Laufe seiner Regierungszeit versuchte er durch die Einführung von marktwirtschaftlichen Prinzipien und mehr Demokratie das alte System umzugestalten und zu verbessern. Während sich die Außenpolitik unter dem neuen Generalsekretär sehr positiv entwickelte, konnte er trotz seiner reformistischen Bestrebungen die wirtschaftliche Verschlechterung des Landes, das Auseinanderbrechen der Sowjetunion, die wachsende Unzufriedenheit der Bürger und das Aufkommen der organisierten Kriminalität nicht aufhalten.¹⁹⁸ Seine Forderungen nach mehr Offenheit, Öffentlichkeit, Informationsfreiheit und Transparenz in den Medien sowie nach der Liberalisierung der Kulturpolitik bewirkten eine Entwicklung, die in der Sowjetunion vorher undenkbar gewesen wäre. Jahrelang verbannte Literatur und weggesperrte Regalfilme wurden der Gesellschaft zugänglich gemacht. Die Künstlerintelligenz erhielt erstmals die Möglichkeit zur freien Meinungsäußerung und geistigen Befreiung.

2.4.1 Der Einzug der Perestrojka und Glasnost' in den Filmbereich

Von allen Künsten setzte der Film die von Gorbačev propagierten Reformen am konsequentesten auf seinem Gebiet um. Am fünften Kongress der Filmschaffenden 1986 wurde der langjährige konservative Leiter des Filmverbands Lev Kulidžanov vom dem jüngeren liberalen Regisseur Ėlem Klimov abgelöst. In einer Abschlusserklärung schrieben die Filmschaffenden ihre Forderungen nieder. Zu den Hauptpostulaten gehörten die Entbürokratisierung der

¹⁹⁵ Wie z.B. in: ČUČELO (VOGELSCHAU, Rolan Bykov, 1983), und PROČŠČANIE (ABSCHIED VON MATJORA, Ėlem Klimov, 1982).

¹⁹⁶ Der ehemalige Chef des KGB Jurij Vladimirovič Andropov regierte bis 1984 und der gesundheitlich schwer angeschlagene Konstantin Ustinovič Černenko bis 1985.

¹⁹⁷ Auf Dt.: Umbau und Offenheit.

¹⁹⁸ Vgl. Stökl (1997), S. 856 ff.

Filmverwaltung, die Einschränkung des Einflusses von Goskino auf die künstlerische Arbeit, mehr Selbstständigkeit und Eigenverantwortung der Filmstudios und Filmschaffenden sowie die Freigabe von Filmen, die verboten oder zensiert gewesen bzw. in einem stark eingeschränkten Verleih in die Kinos gekommen waren. Darauf folgte die Umbesetzung der konservativen Chefredakteure der Filmzeitschriften und des Direktors des filmwissenschaftlichen Forschungsinstituts durch liberale Führungskräfte. Filip Ėrmaš musste seine Führungsposition bei Goskino an Aleksandr Kamšalov abtreten. Eine Konfliktkommission, die aus zwanzig prominenten Filmschaffenden bestand, setzte ein Zeichen für die Befreiung der Kinematografie von Zensur und startete noch im selben Jahr die Durchsicht der Regalfilme. In den darauffolgenden Jahren wurden etliche Regisseure rehabilitiert. Zahlreiche der jahrelang unter Verschluss gehaltenen Werke feierten ihre nationalen Premieren und reüssierten bei internationalen Festivals.

Nach dem fünften Kongress der Filmschaffenden wurde Goskinos Monopolstellung als alleinige Entscheidungsinstanz bei Produktions-, Verleih- und Vertriebsfragen sukzessive untergraben und mehr Entscheidungsfreiheit und Autonomie eingeführt. 1988 fanden zwei bedeutende Veränderungen statt, die sich auf die Filmindustrie nachhaltig auswirkten. Durch die Absegnung des Gesetzes über nichtstaatliche Unternehmen wurde die Gründung unabhängiger Studios möglich. Im selben Jahr wurden das Verleihwesen von Goskino losgelöst und spezialisierte, eigenständige Verleihfirmen für Kino und Video gegründet. Damit war endgültig der Weg geebnet für eine neue Filmindustrie, die auf den Prinzipien der freien Meinungsäußerung, Dezentralisierung und freiem Wettbewerb basierte. Allerdings führten die plötzlich vorgenommenen Änderungen zu neuen unerwarteten Schwierigkeiten und Problemen im Filmbereich.

2.4.2 Das russische Kino als Verlierer des Reformprozesses

Ende der 80er-Jahre hatten die Filmschaffenden zum ersten Mal den Rückhalt eines hohen Politikers für die Realisierung ihrer langwierigen Bestrebungen. Der Reformprozess, der die langersehnte künstlerische Freiheit, Entfaltung und Unabhängigkeit bringen sollte, wurde mit großer Euphorie betrieben. Dabei wurde ausgeblendet, dass sich in der Kinoindustrie eine ökonomische Krise anbahnte und das Land in einer schwierigen Umbruchphase steckte. Das rigide, zentralisierte Vertriebssystem von Goskino, das über die Jahrzehnte stabil funktioniert hatte, wurde abgeschafft und der staatlichen Filmbehörde wurde untersagt, eigene Entscheidungen zu treffen. Bei der Privatisierung des Vertriebssystems wurde von den Filmschaffenden nicht bedacht, dass es an professioneller Erfahrung im Umgang mit marktwirtschaftlichen

Methoden, ausreichenden Kapazitäten und einem funktionierenden Netzwerk mangelte.¹⁹⁹ Nachdem Goskino Monopol im Erwerb ausländischer Filme 1987 gebrochen worden war, kam es zwischen Ende der 80er– und Anfang der 90er–Jahre zur Überflutung des sowjetischen Marktes mit westlichen Produktionen sowie amerikanischen B–Movies. Einerseits wurden die nationalen Produktionen dadurch ihrer Zuschauer und Vorführzeit beraubt, andererseits konnten von den Einnahmen der ausländischen Filme die Verluste der heimischen Filmbranche eine Zeit lang ausgeglichen werden.

Die Einführung der Privatisierung der Filmproduktion bewirkte die Gründung von zahlreichen unabhängigen Produktionsfirmen, von denen ein Teil kriminellen Tätigkeiten nachging. Das Fehlen von regulierenden und kontrollierenden Instanzen machte es Kriminellen leicht, die Filmproduktion für Geldwäsche zu missbrauchen. Während die Produktionszahlen enorm anstiegen und ihren Höhepunkt mit 300 Spielfilmen 1991 erreichten, gingen die Zahl der Kinobesuche, das Interesse an zeitgenössischen sowjetischen Filmen und die Kinoeinnahmen drastisch zurück. Infolgedessen mussten Filmemacher für die Realisierung ihrer Projekte staatliche und ausländische Förderungen in Anspruch nehmen.²⁰⁰ Durch die neu erlangte künstlerische Freiheit in der Wahl der Stilmittel und Themen, die 1990 mit der offiziellen Ablehnung des sozialistischen Realismus als vorherrschendes künstlerisches Prinzip bekräftigt wurde, entfernten sich die Filmemacher immer mehr von den Interessen der Zuschauer, indem sie ihrem persönlichen Geschmack und dem künstlerischen Anspruch in ihren Werken Vorrang gaben. Es ergab sich eine ähnliche Situation wie in der Stalin–Ära, in der das Filmangebot und die Nachfrage nicht aufeinander abgestimmt waren und jeweils ihren eigenen Gesetzen folgten.

Im Laufe der 90er–Jahre verschlechterte sich die Lage der russischen Filmindustrie weiter. Dazu trugen die Etablierung des Videorekorders Ende der 80er–Jahre und das Aufblühen des Raubkopien–Schwarzmarkts, der Ausbau und die Modernisierung russischer Kinos zugunsten amerikanischer Blockbuster, die wachsende Konkurrenz des Fernsehens sowie die allgemein schlechte finanzielle Lage des Landes bei. Von Mitte der 80er–Jahre bis Mitte der 90er–Jahre fiel die Zahl von rund 15 Kinobesuchen pro Jahr auf weniger als einen Kinobesuch jährlich. In diesem Zusammenhang schreibt Nancy Condee von einer Kinokrise, die sie als „cine amnesia“²⁰¹ bezeichnet. Die kinostatistischen Zahlen geben den Anschein, als ob das russische Kino beim Publikum in Vergessenheit geraten wäre.

¹⁹⁹ Vgl. Condee, Nancy: *The imperial trace. Recent Russian cinema*. Oxford (u.a.): Oxford University Press 2009. S. 52.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 60.

²⁰¹ Ebd. S. 50.

2.4.3 Die filmische Entwicklung während der Perestrojka- und Postperestrojkazeit

Die Auflösung der künstlerischen und thematischen Beschränkungen für Filmschaffende während der Perestrojka-Zeit zeigte sich in der zunehmenden Auseinandersetzung mit ausgeblendeten und düsteren Seiten des sowjetischen Lebens sowie in entideologisierten Bildern. Entlegene geographische Orte, von der Gesellschaft marginalisierte Schauplätze sowie soziale Außenseiter rückten in den Mittelpunkt der Erzählungen. Da der strenge Zensurapparat abgeschafft wurde, fanden Gewalt, Sex, Wollust, Krankheit und Tod in ungeschöner Form ihren Weg auf die Leinwand. Darüber hinaus war in den filmischen Werken der Perestrojka-Zeit ein starker Kulturpessimismus wahrnehmbar. Der Sozialismus und die Utopie wurden dekonstruiert, das Kollektiv negiert und unlösbare individuelle Konflikte eingeführt.²⁰² Aus der großen Anzahl der Filme, die mit Pessimismus und Negativität aufgeladen waren, ging eine eigene Strömung hervor, die man als „Černucha“²⁰³ bezeichnete. In Zeiten der voranschreitenden Kinokrise gab man den Černucha-Filmen ungerechtfertigterweise die Schuld am Fernbleiben des Publikums. Condee verweist auf ihre wichtige gesellschaftskulturelle Funktion während der Phase des Umbruchs: „As an innovative visual strategy (...) chernukha provided an irresistible opportunity through which to narrate the accumulated anxiety about the profound cultural shifts (...).“²⁰⁴

Regisseure wie Kira Muratova, Aleksandr Sokurov und Aleksej German, die in den Jahrzehnten vor der Perestrojka wegen ihrer nonkonformer Werke ausgeschlossen und diskreditiert wurden, stiegen zu vielbeachteten Künstlern auf, während die meisten angepassten Filmschaffenden zu Außenseitern wurden oder sich der neuen Richtung fügten. Hinzu kam eine neue Generation von Filmemachern, denen der Zugang zum Filmbetrieb am Ende der 80er und Anfang der 90er-Jahre erleichtert wurde. So kam es zur Realisierung und Veröffentlichung etlicher Debütfilme von der Nachwuchsabteilung bei Lenfil'm und der Regieklasse der Moskauer Filmhochschule. Zu den erfolgreichsten Nachwuchsfilmen gehörte Vasilij Pičuls Jugenddrama MALEN'KAJA VERA²⁰⁵ aus dem Jahr 1988.

Im Laufe der Perestrojka Zeit beschäftigten sich die Filmemacher nicht nur mit brisanten gegenwärtigen Themen. Durch die von Gorbachev betriebene Politik der Offenheit und Umgestaltung bekamen Regisseure ab Mitte der 80er-Jahre Motivation und Impulse, um sich mit jahrzehntelang tabuisierten vergangenen Themen auf künstlerisch uneingeschränkte Weise auseinanderzusetzen. Ein großer Teil der produzierten Filme widmete sich der Stalin-Ära.

²⁰² Vgl. Engel (1999), S. 283 ff.

²⁰³ Auf Deutsch: Schwarzmalerie.

²⁰⁴ Condee (2009), S. 64.

²⁰⁵ Auf Dt.: KLEINE VERA.

2.4.4 Überblick über die filmischen Auseinandersetzungen mit der Stalin-Ära

Am Vorabend der Perestrojka, im Jahr 1984, wurden zwei Spielfilme fertiggestellt, die das Hauptthema des Perestrojka-Films vorwegnahmen. Aleksej Germans Film *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* und Tengiz Abuladzes Film *POKAJANIE* waren in der Wahl ihrer künstlerischen Mittel zur Darstellung der Thematik sehr spezifisch und boten zwei verschiedene Zugänge zur Stalin-Ära. Nach ihrer Durchsetzung bei Goskino liefen *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* 1985 und *POKAJANIE* 1987 in den sowjetischen Kinos an. Sie gaben den Startschuss für die filmische Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit. Zwischen 1987 und 1992 entstanden die meisten Filme zu diesem Thema. Es wurde sowohl von dramatischen Filmen, als auch von Dokumentar- und Experimentalfilmen aufgefasst und auf verschiedenste Weise verarbeitet und variiert.

Anna Lawton und Rimgaila Salys versuchten, einen Überblick über die große Anzahl der Spielfilme zur Stalin-Ära und zum Stalinismus zu geben, indem sie ihre eigenen Kategorisierungssysteme generierten. Anna Lawton gliedert die Filme nach der Art der Präsenz Stalins und der Stalin-Ära in drei Gruppen auf: „first, Stalinism as a backdrop; second, Stalin implied in a symbolic character; and third, Stalin appearing as himself.“²⁰⁶ In die erste Gruppe fallen Filme, in denen indirekt auf Stalin und seine Ära verwiesen wird. Das geschieht durch die Präsenz von verschiedenen Utensilien des stalinistischen Personenkults sowie von Losungen, bestimmten Redewendungen und Meinungen die für die Zeit typisch waren, aber auch durch die Darstellung von bestimmten Konflikten und Problemen, die in Verbindung zur Stalin-Ära stehen. Die Filme der zweiten Gruppe nehmen durch eine symbolische Figur auf Stalin und den Stalinismus Bezug. Zur dritten Gruppe zählen Filme, in denen Stalin selbst auftritt. In ihrem Artikel *REVISIONING THE STALIN ERA* geht Rimgaila Salys noch differenzierter vor und kategorisiert Filme mit Stalin-Thematik nach ihrer Machart und nach ethisch-sittlichen sowie gesellschaftlich-kulturellen Aspekten. Sie ordnet Werke, die mit klassischen, dramatischen Erzählstrukturen und klaren gestalterischen Mitteln arbeiteten, den „Mainstream Films“ zu, und stellt diesen „Experimental Films“ gegenüber, die Konventionen absichtlich verletzen, um einen anderen Zugang zur Thematik zu geben. Aus ihrer Einteilung nach ethisch-sittlichen und gesellschaftlich-kulturellen Gesichtspunkten ergeben sich drei Filmkategorien. Als „Retribution Films“ beschreibt Salys Werke, in denen Schuldige für die Grausamkeiten der Stalin-Ära bestimmt und im Laufe des Films für ihre Handlungen bestraft werden. Der zweiten Kategorie teilt sie Filme zu, die die großen Mythen der stalinistischen Ära dekonstru-

²⁰⁶ Lawton, Anna: The ghost that does return: exorcising Stalin. In: Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): *Stalinism and Soviet Cinema*. London u.a.: Routledge 1993. S. 188 f.

ieren. Zu diesen Mythen gehören unter anderen: Stalin als der große Führer und Vater aller Völker, der neue sozialistische Mensch, die lichte Zukunft, der Volksfeind und die intakte sowjetische Gesellschaft. Die dritte Gruppe von Filmen bezeichnet Salys als „Compensatory Films“. In diesen werden gesellschaftliche und kulturelle Phänomene, die durch die Stalin-Ära in Verruf geraten waren, rehabilitiert und aufgewertet. Des Weiteren verweist Salys darauf, dass Filme durch ihre Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit auch einen direkten oder indirekten Bezug zur gegenwärtigen politischen und gesellschaftlichen Situation herstellen und zu diesen Stellung nehmen.²⁰⁷ Die Kategorien von Lawton und Salys schließen sich gegenseitig und untereinander nicht aus und können sich in einem Film überschneiden.

Es würde den Umfang dieser Arbeit bei weitem übersteigen, alle Spielfilme der Gorbačev-Ära zu erwähnen, die sich mit der Stalin-Ära auseinandergesetzt haben. So beinhaltet der folgende Abschnitt nur eine kleine Auswahl von repräsentativen Filmen, an denen die Kategorien von Lawton und Salys veranschaulicht werden sollen.

Der Großteil der in den 80er- und Anfang der 90er-Jahren entstandenen Filme zur Stalin-Thematik bedient sich klassischer dramatischer und klarer gestalterischer Strukturen und benutzt die Stalin-Ära sowie den Stalinismus als Hintergrund der Erzählung. Zu den kommerziell erfolgreichsten Filmen von 1988 gehörte Aleksandr Proškins Film *CHOLODNOE LETO 53EGO*²⁰⁸. Er handelt von zwei Männern, die als Volksfeinde abgestempelt und in ein entferntes Dorf verbannt werden. Als es nach Stalins Tod zu einer Amnestie für zahlreiche Verbrecher kommt und das Dorf von einer Bande Krimineller heimgesucht wird, sind die zwei diskreditierten Männer die einzigen, die die Dorfeinwohner verteidigen. *CHOLODNOE LETO 53EGO* kann man zu den Mainstream Filmen zählen, da er mit klaren, auf Spannung abzielenden narrativen und visuellen Elementen arbeitet, die sich an amerikanischen Westernfilmen orientieren.²⁰⁹ Auf die Stalin-Ära verweisen die zahlreichen Stalinportraits an den Wänden der Dorfhäuser, die an den Protagonisten veranschaulichte Volksfeind-Thematik und der Bezug auf eine reales historisches Ereignis. Das heldenhafte Agieren der stigmatisierten und vom Dorf erniedrigten Männer entkräftet den stalinistischen Mythos vom bössartigen Volksfeind und rehabilitiert gleichzeitig Menschen, deren Ansehen unter Stalin geschädigt wurde. Auch Jurij Karas Melodrama *ZAVTRA BYLA VOJNA*²¹⁰ von 1987, der sich im Schülermilieu

²⁰⁷ Vgl. Salys, Rimgaila: Infernal Energy. Revisioning the Stalin Era. In: KinoKultura. New Russian Cinema. 33 (2011). <http://www.kinokultura.com/2011/33-salys.shtml> (03.06.2012).

²⁰⁸ Auf Dt.: DER KALTE SOMMER DES JAHRES 53.

²⁰⁹ Vgl. Lawton, Anna: Kinoglasnost: Soviet cinema in our time. Cambridge: Cambridge University Press 1992. S. 150 f.

²¹⁰ Auf Dt.: MORGEN WAR KRIEG.

der Vorkriegszeit abspielt und auf einer Erzählung von Boris Vasil'ev²¹¹ von 1984 basiert, kann man zu den Filmen mit stalinistischem Hintergrund und Mythos-dekonstruierenden Elementen einteilen. Als Vikas intellektueller Vater als Volksfeind verhaftet wird und die Schülerin von ihrer fanatischen Lehrerin dazu gedrängt wird, sich öffentlich von ihm loszusagen, begeht sie schließlich Selbstmord, weil sie dem Druck nicht mehr standhält. Der Volksfeind-Mythos wird entlarvt, indem gezeigt wird, dass vor allem Unschuldige Menschen unter den Stigmatisierungen litten.

Im Gegensatz zu den fiktiven melodramatischen Filmen, die auf visueller Ebene mit weichen Farbtönen ein geschöntes, nostalgisches Bild von der Stalin-Ära vermittelten, bildeten sich in der Perestrojka-Zeit eine Reihe von Filmen heraus, die das Sujet auf konträre Weise ästhetisch umsetzten. Evgenij Cymbal arbeitete in seinem Debütfilm ZAŠČITNIK SEDOV²¹² mit einer stringenten Erzählweise und drehte in Schwarzweiß in Anlehnung an die Filme der 30er-Jahre. Der Regisseur versucht ein möglichst authentisches, realistisches Bild der Zeit zu schaffen und baut dennoch am Schluss des Films surrealistische Elemente und dokumentarisches Filmmaterial ein, um die Thematik zu verstärken. Sein Film basiert auf der gleichnamigen, auf wahren Begebenheiten beruhenden Erzählung von Il'ja Zverev²¹³ und handelt von einem Moskauer Anwalt namens Sedov, der den Fall von vier als Verräter angeklagten Männern zur Zeit der großen stalinistischen Säuberungen übernimmt und durch seine genauen Nachforschungen den Freispruch der Angeklagten erreicht. Obwohl Sedov vier Unschuldige rettet, werden ohne sein Wissen zehn Unschuldige des juristischen Personals, die mit dem Fall in Verbindung standen, von der Staatsanwaltschaft als Volksfeinde abgestempelt und exekutiert. Erst nachdem er vom Generalstaatsanwalt öffentlich für seine Wachsamkeit gelobt wird, begreift er, dass er unwissentlich zum Instrument eines fehlerhaften Rechtssystems geworden ist. Den Abschluss des Films bildet eine Szene, in der der Generalstaatsanwalt vor einer einheitlichen Masse von Juristen eine hitzige Rede über den Kampf gegen Volksfeinde hält. Durch die Großaufnahme seines Gesichts bekommt sein wildes Mienenspiel und seine aggressive Rhetorik etwas Surrealistisches, beinahe Komisches. Darauf folgt der lückenlose Schnitt auf Originalaufnahmen von Anastas Mikojan²¹⁴ Hetzrede über Volksfeinde zum zwanzigsten Jubiläum der sowjetischen Sicherheitsorgane im Jahr 1937.²¹⁵ Die Analogie zwischen den Reden und den enthusiastischen Reaktionen des Publikums sind unübersehbar. In den Schlusszenen manifestiert sich die Hauptthematik des Filmes: Die realen Verhältnisse

²¹¹ Boris L'vovič Vasil'ev (1924): Russischer Schriftsteller.

²¹² Auf Dt.: DER ANWALT SEDOV.

²¹³ Eig. Izol'd Judovič Zamdberg (1926–1966): Russischer Schriftsteller und Essayist.

²¹⁴ Anatas Hovhannesi Mikojan (1895–1978): Sowjetischer und russischer Politiker armenischer Herkunft. Er besetzte während der Stalin-, Chrusčev- und Brežnev-Ära hohe politische Ämter.

²¹⁵ Vgl. Lawton (1992), S. 152 f.

der Stalinzeit, in der die Mächtigen das letzte Wort hatten, willkürlich gerechte oder ungerechte Entscheidungen trafen, und die Handlungs- und Entscheidungsfreiheit der ehrlichen Bürger einschränkten.

In der von Aleksej German geleiteten Nachwuchsabteilung von Lenfil'm realisierten Vitalij Kanevskij, Nijole Adomenajte und Boris Gorlov 1989 ihre Debütfilme, in denen sie sich mit der stalinistischen Lagerrealität auseinandersetzten. Dabei strebten die Regisseure nach einer realistischen, ungeschönten und naturalistischen Darstellung des Alltags im Zwangsarbeitslager und seiner Umgebung. ZAMRI-UMRI-VOSKRESNI²¹⁶ von Kanevskij spielt in Jahr 1947 in der Wohnsiedlung nahe einer entlegenen Lagerzone in Sibirien und handelt von der Freundschaft eines zwölfjährigen Jungen mit einem gleichaltrigen Mädchen. Nachdem der Junge einen Zugunfall verursacht hat, flieht er aus Angst vor Konsequenzen und schließt sich einer Bande erwachsener Krimineller an. Das Mädchen kann ihn aufspüren und zur Rückkehr überreden, doch die Kriminellen können die Kinder auf ihrem Rückweg schließlich einholen. Aus Angst vor Denunziation töten sie das Mädchen und verletzen den Jungen schwer. In Kanevskijs Film ist der Alltag der Kinder in der Wohnsiedlung von Gewalt, Feindseligkeit, Armut, Hunger, Kriminalität und Alkoholismus geprägt. Die Grenzen zwischen dem Lager und der Wohnsiedlung verschwimmen.²¹⁷ Der Mythos einer intakten und rationalen sowjetischen Gesellschaft sowie einer lichten Zukunft für die jungen Generationen wird untergraben. Kanevskij bricht seine wirklichkeitsnahe Darstellung durch Szenen mit expressionistischen Licht- und Schattenspielen auf und zeigt am Ende die Illusion und Künstlichkeit seines Films, indem er seine Anweisungen an den Kameramann aus dem Off hörbar macht. In dem Film KOMA von Adomenajte und Gorlov geht es um eine Lagerinsassin, die ein Kind von einem Lagerwächter zur Welt bringt und von diesem für ihre sexuellen Dienste mit Essen entlohnt wird. Eines Tages wird sie vom Vorgesetzten des Wächters unter Androhung der Strafverlängerung und der Trennung vom Kind gezwungen, den Vater des Kindes zu denunzieren. Die aufgezeigten menschenverachtenden, brutalen Zustände des Frauenlagers in KOMA lassen jede Hoffnung auf ein Überleben der Protagonistin vergeblich erscheinen. In beiden Filmen verarbeiteten die Filmemacher persönliche Erfahrungen. Sowohl der Vater der litauischen Regisseurin Nijole Adomenajte als auch der Regisseur Vitalij Kanevskij waren jahrelang im GULag inhaftiert.²¹⁸

Neben den Regisseuren, die in ihren Werken hohe Authentizität und Realismus anstrebten, gab es eine Gruppe junger Autorenfilmemacher aus Leningrad, die für ihre Auseinset-

²¹⁶ Auf Dt.: HALTE STILL-STIRB-ERWACHE.

²¹⁷ Vgl. Lawton (1992), S. 153.

²¹⁸ Vgl. Engel (1999), S. 280.

zung mit der stalinistischen Vergangenheit auf komplexe Erzählweisen und experimentelle Formen setzten. Valerij Ogorodnikov situiert seinen Film BUMAŽNYE GLAZA PRIŠVINA²¹⁹ von 1989 in der Gegenwart. Der Protagonist in seinem Film ist ein Fernsehdirektor und Schauspieler namens Pavel Prišvin. Prišvin spielt in einem Film im Film einen MGB-Offizier im Jahr 1949 und macht nebenbei Recherchen über ein fortschrittliches sowjetisches Fernsehteam aus demselben Jahr. Die Erzählung besteht aus mehreren Wahrnehmungsebenen Prišvins, die im Laufe des Films einander ständig abwechseln. Diese zeigen die Retrowelt und das Wochenschaumaterial des Fernsehteams, alptraumhafte surrealistische Fantasien im Bezug zur totalitären Macht sowie die Gegenwartswahrnehmung des Fernsehdirektors. Stalin ist auf allen Wahrnehmungsebenen präsent. Er wird dabei sowohl anhand von dokumentarischem Material als er selbst, als auch durch die symbolische Figur des von Prišvin gespielten MGB-Offiziers repräsentiert. Zusätzlich bringt der Regisseur aus dokumentarischem Wochenschaumaterial und aus Ausschnitten klassischer sowjetischer Filme zusammengefügte Szenen ein, die mit neuen Bedeutungen und Aussagen aufgeladen sind. Dadurch veranschaulicht Ogorodnikov, dass Stalin die Verantwortung für zahlreiche Massenmorde trägt, aber auch dass die Bevölkerung für die Entfaltung der Tyrannis und Schreckensherrschaft mitverantwortlich ist.²²⁰

Mit dem Ende der Gorbačev-Ära ging die Zahl und Vielfalt von Filmen mit Stalin Thematik zurück. In den 90er-Jahren war die stalinistische Vergangenheit hauptsächlich in konventionellen Melodramen und publikumsorientierten Tragikomödien anzutreffen. Einer der letzten Spielfilme, die noch während der Gorbačev-Ära produziert wurde und versuchte neue Strategien in der Auseinandersetzung mit der stalinistischen Ära zu finden, war Ivan Dychovičnyjs 1992 veröffentlichter Film PRORVA²²¹. In diesem schuf der Regisseur ein nostalgisch-ästhetisches Bild Moskaus am Ende der 30er Jahre, indem er sich bewusst am großen Stil dieser Zeit anlehnte und die Schönheit und den Prunk der architektonischen sowie kulturellen Denkmäler betonte. Vor dem Hintergrund des hochstilisierten Bildes der Stalin-Ära agiert eine korrupte NKVD Truppe, deren moralische Verdorbenheit und von Intrige und Verrat geprägten Beziehungen schließlich zu ihrem Untergang führen. Die unglücklich verheiratete Frau eines NKVD Mitarbeiters, der in Ungnade gefallene, suizidale junge Dichter sowie die Exzesse und Skrupellosigkeit der NKVD stehen im Kontrast zur schönen Fassade der Stadt. Engel sieht in der Darstellung der Vergangenheit im Film PRORVA die „Überlagerung des

²¹⁹ Auf Dt.: PRIŠVINS PAPIERENE AUGEN.

²²⁰ Vgl. Lawton (1993), S. 196.

²²¹ Auf Dt.: SCHLUND.

Schönen mit den stalinistischen Greueln²²² sowie eine „Mischung aus Abneigung und Annäherung“²²³. Durch die Ästhetisierung der Vergangenheit wollte Dychovičnyj die in Misskredit geratene Kunst und Kultur der Stalin-Ära rehabilitieren und seine Sympathie für diese kundtun. Gleichzeitig dekonstruierte er einen großen stalinistischen Mythos, indem er hinter der makellos schönen Fassade die Schattenseiten der Zeit aufzeigte. Den Film kann man zu den „Retribution Films“²²⁴ zählen, da eine Gruppe von Schuldigen eingeführt wird und am Ende des Films von ihrem eigenen System mit physischer Vernichtung für ihre Taten bestraft wird. Der Hintergrund der Stalin-Ära wird gegen Ende des Films durch einen kurzen exzentrischen Auftritt Stalins voll zur Geltung gebracht.

Auch wenn Spielfilme mit Stalin-Thematik nach der Zeit Gorbačevs nicht mehr Gegenstand dieser Arbeit sind, müssen die Werke von Nikita Michalkov und Aleksej German, die während der Amtszeit Boris El'cins entstanden erwähnt werden. Die zwei russischen Filme sorgten für große Furore im In- und Ausland. Michalkovs Melodrama *UTOMLENYE SOLNCEM*²²⁵ von 1994, das mit dem Oscar für den besten ausländischen Film ausgezeichnet wurde, ist in der Zeit der stalinistischen Säuberungen im Jahr 1936 angesiedelt. Ein hoher Befehlshaber der Roten Armee verbringt seine freien Tage mit Familie und Bekannten in seinem Landhaus und bekommt unangekündigten Besuch von einem alten Freund seiner Frau. Schließlich stellt sich heraus, dass er ein NKVD Agent ist, der den Befehlshaber verhaften soll. Der Film idealisiert die Generation der alten Revolutionäre, die sich Zeit ihres Lebens für den Kommunismus und ihr Vaterland einsetzten. Es ist ein gut gelungenes, jedoch konventionelles Drama mit klarer Figurenkonstellation, deutlicher Einteilung in gut und böse und überraschenden Wendepunkten. Hingegen bietet Aleksej German in *CHRUŠČEV, MAŠINU!*²²⁶ aus dem Jahr 1998 einen weit außergewöhnlicheren filmischen Zugang zur Stalin-Ära. Der Film basiert auf den Erinnerungen eines Jungen, dessen Vater 1953 Opfer der von Stalin initiierten antisemitischen Ärzteverschwörung wird. Der Neurochirurg wird von den MVD Mitarbeitern verhaftet, während des Transports ins Gefängnis von Delinquenten vergewaltigt und schließlich auf Berijas Befehl zum im Sterben liegenden Stalin gebracht, wo er den Tod des Despoten trotz zahlreicher Wiederbelebungsversuche nicht verhindern kann. Stalin stirbt und der Chirurg wird noch am selben Tag von Berija rehabilitiert. *CHRUŠČEV, MAŠINU!* wurde wegen finanzieller Schwierigkeiten erst nach sieben Jahren fertiggestellt. Seine Aufführung im Wettbewerb der Filmfestspiele in Cannes 1998, sorgte wegen der unkonventionellen, ver-

²²² Engel (1999), S. 318.

²²³ Ebd.

²²⁴ Salys (2011), <http://www.kinokultura.com/2011/33-salys.shtml> (07.06.2012).

²²⁵ Auf Dt.: VON DER SONNE ERMATTET.

²²⁶ Auf Dt.: CHRUŠČEV, MEINEN WAGEN!

wirrenden, komplexen Filmsprache und seinen verstörenden Bildern für heftige Kontroversen. Mit der Zeit kam jedoch die internationale und nationale Anerkennung dieses Films als Aleksej Germans Meisterwerk.²²⁷ Nach der Weltpremiere in Cannes wurde der Regisseur auf nationaler Ebene mit Auszeichnungen überhäuft.²²⁸

²²⁷ Vgl. Anemone, Anthony: *Moi drug Ivan Lapshin. My friend Ivan Lapshin*. In: Beumers, Birgit (Hg.): *The cinema of Russia and the former Soviet Union*. London, u.a.: Wallflower Press 2007. S. 205 f.

²²⁸ U.a. den Verdienstorden für das Vaterland VI. Grades, Vladimir Semenovič Vysockij-Preis (1938–1980: Sowjetischer Schauspieler, Sänger, Dichter, Prosaist), Sergej Donatovič Dovlatov-Preis (1941–1990: Sowjetischer Schriftsteller und Journalist), die Nika für den Besten Regisseur (Preis der russischen Akademie der Filmkunst, der zu den wichtigsten Filmpreisen Russlands zählt).

3. Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in den Filmen MOJ DRUG IVAN LAPŠIN und POKAJANIE

3.1 MOJ DRUG IVAN LAPŠIN

3.1.1 Aleksej German

Aleksej Jur'evič German wurde 1938 in Leningrad geboren. Sein Vater Jurij Pavlovič German²²⁹ war ein anerkannter sowjetischer Schriftsteller und Drehbuchautor, der sich vor allem dem Kriminalgenre widmete. Während des Zweiten Weltkrieges lebte die Familie in Archangel'sk und Murmansk, da der Vater als Kriegsberichterstatter im Norden Russlands arbeitete. Im Vergleich zum durchschnittlich niedrigen sowjetischen Lebensstandard, der damals in der Sowjetunion herrschte, wuchs Aleksej German aufgrund des Erfolgs und der Beliebtheit seines Vaters als Schriftsteller und Drehbuchautor in wohlhabenden Verhältnissen auf. Das ist auf zurückzuführen.²³⁰ Nach seinem Schulabschluss in Leningrad wollte Aleksej German Medizin studieren. Auf Drängen des Vaters inskribierte er 1955 schließlich am Ostrovskij-Theaterinstitut²³¹ und studierte Regie bei Aleksandr Muzil'²³². 1960 beendete er sein Studium und inszenierte sein erstes Stück an einem kleinen Theater in Smolensk. Bald darauf wurde er im Gor'kij-Theater²³³ in Leningrad angestellt, wo er sich zum Koregisseur hocharbeitete und an der Seite von Georgij Tovstonogov²³⁴ Regie führte. Die vierjährige Zusammenarbeit mit Tovstonogov brachte Aleksej German genügend Erfahrung und Selbstbewusstsein, seinen Weg als eigenständiger Filmregisseur einzuschlagen.²³⁵

²²⁹ Jurij Pavlovič German (1910–1967): Hatte seinen ersten Erfolg als Schriftsteller 1931 mit dem Roman VSTUPLÉNIE (Auf Dt.: DER BEITRITT), der von Maksim Gor'kij gelobt und von Vsevolod Mejerchol'd inszeniert wurde. Er war Mitglied des Schriftstellerverbandes und ein Anhänger Stalins. Dennoch pflegte er Kontakt mit in Verruf geratenen Literaten wie Anna Achmatova und Michail Soščenko, die er unterstützte. In seinem späteren literarischen Schaffen waren die Hauptcharaktere meistens Beamten der Staatspolizei, wie in den Erzählungen LAPŠIN oder ALEKSEJ ŽMAKIN, oder Mediziner, wie in den Romanen DELO, KOTOROMU TY SLUŽIŠ' (Auf Dt.: DIE SACHE, DER DU DIENST) oder DOROGOJ MOJ ČELOVEK (Auf Dt.: MEIN LIEBER MENSCH). Er arbeitete am Drehbuch des äußerst erfolgreichen Films SEMERO SMELICH (Auf Dt.: DIE SIEBEN MUTIGEN, Sergej Gerasimov) aus dem Jahr 1936 mit. In der Nachkriegszeit bekam er den Stalin-Preis für das Drehbuch zum Film PIROGOV. In den 50er-Jahren schrieb er das Drehbuch zu DELO RUMJANCEVA (Auf Dt.: DER FALL RUMJANCEV) und seinem Roman DOROGOJ MOJ ČELOVEK, die beide von Iosif Chejfic verfilmt wurden. Nach seinem Tod wurden etliche seiner Werke für Kino und Fernsehen adaptiert.

²³⁰ Vgl. Lipkov, Aleksandr: German, syn Germana. Moskva: Vsesojuznoe tvorčesko-proizvodstvennoe ob''jedinenie «Kinocentr» 1988. S. 49 f.

²³¹ Aleksandr Nikolaevič Ostrovskij (1823–1886): Russischer Dramatiker.

²³² Aleksandr Aleksandrovich Muzil' (1908–1995): Russischer Theaterregisseur und Theaterpädagoge.

²³³ Eig. Bol'soj dramatičeskij teatr imeni Gor'kogo. Большой драматический театр имени Горького. Auf Dt.: Großes Dramatisches Gor'kij-Theater.

²³⁴ Georgij Aleksandrovich Tovstonogov (1915–1989): Russischer Theaterregisseur und Theaterpädagoge.

²³⁵ Vgl. O.A.: Sait ob Aleksee Jur'eviče Germane. <http://www.alekseygerman.ru/> (03.09.2012).

3.1.1.1 Karriere als Filmemacher: Zwischen Verboten und Ruhm

Mitte der 60er-Jahre wechselte Aleksej German vom Gor'kij Theater ins Lenfil'm Studio, wo er zunächst Vladimir Vengerov²³⁶ als Regieassistent unterstützte und an der Realisierung seines Films RABOČIJ POSELOK²³⁷ mitarbeitete. 1967 drehte er zusammen mit Grigorij Aronov²³⁸ den Spielfilm SED'MOJ SPUTNIK²³⁹, in dem es um einen älteren ehemaligen General der zaristischen Armee geht, der von den Bolschewiki während des Roten Terrors verhaftet wird und nach seiner Freilassung Schwierigkeiten hat einen Platz in der revolutionären, bolschewistischen Gesellschaft zu finden. Obwohl German diesen Film mehr seinem Kollegen zuschreibt, prägen SED'MOJ SPUTNIK bereits die für Germans späteres Schaffen typischen Charakteristika: Die Figur eines entfremdeten, tragischen Helden sowie die Vermeidung von sowjetischen Klischees und ideologisch aufgeladenen Bildern.²⁴⁰

Zwischen 1971 und 1984 drehte Aleksej German seine ersten drei Filme in Eigenregie. Dass er innerhalb einer so langen Zeitspanne bloß drei Filme fertigstellte und in die sowjetischen Kinos brachte, kann man nicht allein darauf zurückführen, dass die genauen Vorrecherchen, Germans Detailverliebtheit und sein Streben nach größtmöglicher Authentizität, die Arbeit an seinen Filmen zeitaufwendig machten. Für die teils jahrelangen Verzögerungen der Veröffentlichung seiner Filme waren vielmehr die hohen Funktionäre des staatlichen Filmkomitees Goskino verantwortlich.

Aleksej German drehte Ende der 60er-Jahre seinen Film OPERACIJA «S NOVYM GODOM!»²⁴¹ auf der Basis einer Erzählung von Jurij German. Einen Teil des Drehbuchs verfasste er mit seinem krebskranken Vater und schrieb es nach dessen Tod zusammen mit dem Drehbuchautor Ėduard Volodarskij²⁴² fertig. Die finale Version des Drehbuchs unterschied sich von der Originalerzählung dadurch, dass sie durch die Geschichten und persönlichen Erlebnisse des ehemaligen Partisanen Aleksandr Nikiforov erweitert wurde. Nach der Abnahme des Films fielen die Meinungen der höchsten Vertreter Goskinos insgesamt sehr negativ aus: Die realistische, brutale Darstellung des harten Kriegsalltags, die nicht heroischen oder idealisierten Bilder der sowjetischen Partisanen sowie die positiv besetzte Hauptfigur, ein ehemaliger Kriegsgefangener, wurden missbilligt. Germans Antikriegsfilm wurde 1971 von Goskino verboten. Erst fünfzehn Jahre später kam der Film, durch den Einsatz des 5. Kongresses der Filmschaffenden für die Enthüllung der Regalfilme, unter dem Namen

²³⁶ Vladimir Jakovlevič Vengerov (1920–1997): Russischer Regisseur und Drehbuchautor.

²³⁷ Auf Dt.: DIE ARBEITERSIEDLUNG.

²³⁸ Grigorij Lazarevič Aronov (1923–1984): Russischer Regisseur, Schauspieler und Drehbuchautor.

²³⁹ Auf Dt.: DER SIEBENTE TRABANT.

²⁴⁰ Vgl. Anemone (2007), S. 203.

²⁴¹ Auf Dt.: OPERATION «PROSIT NEUJAHR!».

²⁴² Ėduard Jakovlevič Volodarskij (1941): Russischer Drehbuchautor und Dramatiker.

PROVERKA NA DOROGACH²⁴³ in die sowjetischen Kinos und wurde 1988 mit dem Staatspreis der UdSSR ausgezeichnet.²⁴⁴

Das Verbot seiner ersten eigenständigen Regiearbeit nahm Aleksej German die Motivation, weiterhin Filme zu drehen. Der Autor Konstantin Simonov gehörte zu den Bewunderern seiner Arbeit und bot ihm Anfang der 70er-Jahre an, seine Erzählung DVADCAT' DNEJ BEZ VOJNY²⁴⁵ zu verfilmen. In dem gleichnamigen Film geht es um einen Kriegsberichterstatter, der im Dezember 1942 für zwanzig Tage Heimaturlaub bekommt, diesen in seinem Geburtsort Taschkent verbringt und anschließend wieder nach Stalingrad zurückfährt, um von der Kriegsfront zu berichten. Der Film thematisiert die Auswirkungen des Krieges auf die Menschen, die neben den hohen persönlichen Verlusten auch starke Einwirkungen auf ihre Persönlichkeit und Psyche hinnehmen mussten. Trotz zahlreicher Befürworter versperrte Goskino den Weg auf die Kinoleinwand. Doch German hatte mit Konstantin Simonov einen Träger des Lenin- und Stalinordens und Stellvertreter des Generalsekretärs des Schriftstellerverbandes an seiner Seite. Der namhafte, hochgeschätzte Autor setzte sich unnachgiebig für ihn und seinen Film ein. Letztendlich kam der Film mit einem Jahr Verzögerung in die sowjetischen Kinos und wurde von Filmexperten und Kritikern mit Begeisterung aufgenommen.²⁴⁶

Bereits in DVADCAT' DNEJ BEZ VOJNY arbeitete German mit Mitteln und filmischen Elementen, die er in seinem nächsten Film MOJ DRUG IVAN LAPŠIN übernahm und weiter ausbaute: Die genaue Recherche und Auswahl von Drehort, Kostümen und Requisiten, um ein möglichst authentisches historisches Bild zu schaffen, der Verzicht auf außerdiegetische Musik sowie eine abgeschwächte Handlung in desolater Atmosphäre, in der ein tragischer, nicht heroischer Held subtil und ohne falschem Pathos spielt. Überraschenderweise engagierte German für diese Rolle Jurij Nikulin, einen Schauspieler, der sich als Darsteller von komischen Typen in sowjetischen Komödien, also einem völlig konträren Genre, profiliert hatte.²⁴⁷

3.1.2 Der Weg auf die Leinwand von MOJ DRUG IVAN LAPŠIN

Aleksej Germans drittes Werk MOJ DRUG IVAN LAPŠIN ereilte ein ähnliches Schicksal wie die Filme davor. Der Film spielt im Jahr 1935 in einer kleinen fiktiven Provinzstadt und zeigt ein authentisches Bild der damaligen Lebensumstände sowie eine Generation von Menschen, die noch mit großer Überzeugung an den kommunistischen Idealen festhält und an eine lichte Zukunft in der Sowjetunion glaubt. Ein Vertreter dieser Generation ist der Leiter der Krimi-

²⁴³ s. 2.3.3 Das Filmrepertoire der Brežnev-Ära, S. 36.

²⁴⁴ Vgl. Condee, (2009), S. 190 ff.

²⁴⁵ Auf Dt.: ZWANZIG TAGE OHNE KRIEG.

²⁴⁶ Vgl. Condee (2009), S. 193.

²⁴⁷ Vgl. Anemone (2007), S. 205.

nalpolizei Ivan Lapšin, der zusammen mit einem Teil seiner Kollegen in einer Kommunalka wohnt und einem ausgebrochenen Schwerverbrecher auf der Spur ist. Im Laufe des Films trifft Lapšin auf seinen alten Freund Chanin, der als Journalist auf der Suche nach einer spannenden Geschichte ist, und auf die Schauspielerin Adašova, in die er sich verliebt. Seine Liebe wird jedoch nicht erwidert und Chanin schwer verletzt, als die Kriminalpolizei den Aufenthaltsort des Delinquenten ausfindig macht und stürmt.

Anfang der 80er-Jahre waren die Reaktionen des künstlerischen Rates des Lenfil'm Studios, nach der Vorführung der ersten Version des Films unter dem Namen NAČAL'NIK OPERGRUPPY²⁴⁸, durchaus positiv. Diese Stimmung hielt solange, bis ein Artikel in der betriebseigenen Zeitung KADR auftauchte, in dem der Film ungerechterweise verrissen wurde.²⁴⁹ Ehemalige Befürworter distanzieren sich vom Regisseur sowie seinem Werk und es ging soweit, dass der Film vom Studio eingezogen wurde. Bevor der Film zur Goskino-Sichtung kam, konnte German sein Werk unter dem Vorwand Korrekturvorschläge auszuarbeiten für einen Monat bei sich behalten. Diese Zeit nutzte er jedoch, um Privatvorstellungen zu organisieren. Nachdem Filip Ėrmaš den Film gesehen hatte, war sein Urteil sogleich nach der eineinhalbstündigen Sichtung gefällt: Der Film wurde als Verlust abgeschrieben und weggesperrt, alle am Film Beteiligten abgestraft und das Studio musste für alle Kosten selbst aufkommen.²⁵⁰ Eines der Hauptargumente für das Verbot war, dass die Darstellung des Alltagslebens Mitte der 30er-Jahre zu hart, negativ und deprimierend sei. Das durch die Volkskomödien Aleksandrovs und Pyr'evs verzerrte Bild dieser Zeit entsprach in keiner Weise jenem, das in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN zu sehen war. Man hatte Angst, dass der Film durch seine Wirklichkeitsnähe die Zuschauer schockieren würde.

Im Gegensatz zu den 70er-Jahren, in denen man als Regisseur eines Regalfilms auf die Unterstützung der Intelligenz und seiner Kollegen zählen sowie mit großen Interesse an verbotenen Filmen rechnen konnte, war in den 80er-Jahren das Gegenteil der Fall. Obwohl die Filmmacher Möglichkeiten hatten mittels Protestaktionen und Demonstrationen ihre solidarische Haltung gegenüber der in Ungnade gefallenen Kollegen zu bekunden, wurden diese nicht genutzt.²⁵¹

Den einzigen Weg die Veröffentlichung seines Werkes zu bewirken, sah German im Verfassen eines Beschwerdebriefes an den damaligen Präsidenten der Sowjetunion und ehemaligen Chef des KGB Jurij Andropov.²⁵² Daraufhin wurde der Film unter der Bedingung freigege-

²⁴⁸ Auf Dt.: DER EINSATZLEITER.

²⁴⁹ Vgl. Lipkov (1988), S. 176.

²⁵⁰ Vgl. Dolin, Anton: German. Interv'ju. Ėsse. Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie 2011. S. 211.

²⁵¹ Vgl. German, Aleksej: Ne bud' my takimi...Interv'ju vedet L. Arkus. In: Isskustvo Kino. 6 (1989). S. 27 f.

²⁵² Vgl. Dolin (2011), S. 220.

ben, dass der Regisseur einige kleinere Änderungen vornehmen müsste. German fügte einen Prolog und Epilog dazu, basierte die Geschichte auf den Kindheitserinnerungen eines älteren Erzählers und änderte den Titel auf MOJ DRUG IVAN LAPŠIN.²⁵³ Schließlich kam der Film 1985 in die sowjetischen Kinos und wurde ein Jahr später im öffentlich-rechtlichen Fernsehen ausgestrahlt. 1986 wurde dem Film der Staatspreis der RSFSR verliehen. In Locarno bekam German mit dem "Bronzenen Leoparden", dem Preis der Jury und der FIPRESCI seine ersten ausländischen Auszeichnungen und internationale Anerkennung.²⁵⁴

3.1.3 Produktionsgeschichte

3.1.3.1 Drehbuchvorlage

Bereits 1969 begann German die Arbeit am Drehbuch von NAČAL'NIK OPERGRUPPY, der ursprünglichen Fassung von MOJ DRUG IVAN LAPŠIN. Das Drehbuch basiert auf Jurij Germans 1937 publizierter Erzählung LAPŠIN, einem literarischen Werk über „ (...) die Einsamkeit, das in einem Land geschrieben wurde, wo man die Einsamkeit verleugnete.“ (V.F.)²⁵⁵, wie es der Regisseur in einem Interview beschreibt. Bevor Jurij German mit dem Schreiben anfang, stand er in Kontakt mit der Leningrader Kriminalpolizei und bekam Einblick in ihre Arbeit. Dabei freundete er sich mit dem Kommandanten Ivan Bodunov an. Beim Schreiben seiner fiktiven Erzählung stützte sich Jurij German auf die Schilderungen Ivan Bodunovs und nahm ihn als Vorbild für die Hauptfigur Ivan Lapšin.

3.1.3.2 Drehbuchüberarbeitung, Recherche und Vorbereitung

Nach einer langen Pause fing Ende der 70er-Jahre die Überarbeitung des Drehbuchs von NAČAL'NIK OPERGRUPPY an, das sich noch zu stark an die Erzählung des Vaters anlehnte. Dazu engagierte Aleksej German den Drehbuchautor Ėduard Volodarskij. Obwohl sein Vater damals Erlebnisse und Berufserfahrungen direkt von den Beamten der Kriminalpolizei geschildert bekam, wurde ihm generell ein geschöntes Bild des Berufs und der Fälle präsentiert. Das ist auch in seiner Erzählung LAPŠIN spürbar. Deshalb entschied sich der Regisseur, einen anderen Kriminalfall in die Geschichte einzubauen, und suchte in den Polizeiarchiven nach einem Delikt aus der Mitte der 30er-Jahre. Dabei stieß er auf den ausführlich dokumentierten Fall "Tjurin und Solov'ev" und baute diesen in die Geschichte ein. Zusammen mit Volo-

²⁵³ Vgl. Lipkov (1988), S. 178.

²⁵⁴ Vgl. Arkus, Ljubov': German Aleksej. Režisser. In: Kovalov, Oleg u.a. (Hg.): Novejšaja Istorija otečestvennogo kino. 1986–2000. Tom I. A–I. Sankt-Peterburg: Seans 2001. S. 252.

²⁵⁵ Dolin (2011), S. 193.

darskij entschieden sie, die Dialoge und Monologe der Figuren zu kürzen, jedoch ihre Charaktere und gegenseitigen Beziehungen aus der Vorlage seines Vaters zu übernehmen. Außerdem wurde die Geschichte, die sich bei Jurij German 1937 abspielt, in das Jahr 1935 verlegt. Gleich zu Beginn wurde festgelegt, dass der Fokus des Films nicht auf der Kriminal- oder Liebesgeschichte liegen soll, sondern auf der Zeit, in der sich alles abspielt. Diese sollte möglichst wirklichkeitsgetreu abgebildet werden.²⁵⁶

Im Lenfil'm Studio wurde ein Proberaum mit Möbeln und verschiedenen anderen Gegenständen aus den 30ern eingerichtet. Zahlreiche Fotos dieses Jahrzehnts wurden auf den Wänden aufgehängt. Dabei wählte German auch Fotografien, deren Fokus nicht auf den Menschen lag, sondern auf der Dokumentierung von technischen Vorgängen, wie Bauarbeiten oder Ähnlichem. Im Hintergrund dieser Bilder entdeckte er etwas, das er selber als die „Wahrheit des Hintergrunds“ (V.F.)²⁵⁷ bezeichnete: Zufällig ins Bild geratene Passanten, die nicht wussten, dass man sie abgelichtet hatte und deshalb in ihrer natürlichen Haltung zu sehen waren. Das Abbild dieser Menschen war für den Regisseur von großem Interesse. Es diente als wichtige Quelle für die Gestaltung der Figuren im Film.

Der permanente Aufenthalt in dem im 30er-Jahre Stil eingerichteten Proberaum und die ununterbrochene Beschäftigung mit dieser Zeit erachtete German als äußerst wichtig für seine Arbeit: „Das alles hilft der Entstehung der emotionalen Wahrnehmung der Zeit, die für mich genauso wichtig ist, wie konkretes Wissen über die Zeit.“ (V.F.)²⁵⁸

Zur Vorbereitung für die Verhörszene auf der Polizeiwache befragte der Regisseur pensionierte Polizisten über ihre Arbeitsmethoden, suchte täglich einen Monat lang Gefängnisse auf, hatte Kontakt mit Delinquenten und Prostituierten und war bei etlichen Vernehmungen zugegen. Da zur Arbeit eines Kriminalpolizeibeamten auch der Anblick von Leichen gehört und eine Szene im Leichenschauhaus geplant war, verbrachte der Regisseur mit einem Teil seines Filmteams einen Tag im Leichenschauhaus, wo sie der Identifizierung von Leichen beiwohnten. Das war eine extreme aber nützliche Erfahrung für German, der sich in die Arbeit seiner Hauptfigur einfühlen wollte. Die Leichenhausszene wurde gedreht, jedoch für den Film später nicht verwendet.²⁵⁹

²⁵⁶ Vgl. Lipkov (1988), S. 160.

²⁵⁷ Vgl. ebd. S. 182.

²⁵⁸ Baskakova, M.: Delo vedet Lapšin. In: Leningradskij Rabočij. 23/IV (1982). o.S.

²⁵⁹ Vgl. Dolin (2011), S. 196.

3.1.3.3 Drehorte

Im Gegensatz zu der Erzählung seines Vaters wählte German nicht Leningrad als Schauplatz der Handlung, sondern die kleine Stadt Astrachan im Süden Russlands, die im Film die fiktive Stadt Unčansk darstellt. Gedreht wurde im Winter und Frühjahr. Die zahlreichen Holzhäuser, der hölzerne Triumphbogen, die Leninstatue sowie die ramponierten Straßenbahnschienen gehörten schon lange zum Stadtbild Astrachans und wurden während des Drehs nicht verändert. Einzig die im Film mehrmals zu sehende, alte 30er-Jahre Straßenbahn wurde extra von Leningrad nach Astrachan gebracht, um Anachronismen zu vermeiden und ein authentisches Bild zu schaffen. Die Kommunalka, in der Lapšin und seine Kollegen wohnen, war ein exakter Nachbau der geräumigen Wohnung Jurij Germans in Leningrad.²⁶⁰ Eine Szene, die bei der Sichtung wegen der zur Schau gestellten rauen, unansehnlichen Lebensbedingungen und dem verwahrlosten Ort für Aufregung sorgte, war die Polizeirazzia in den Baracken gegen Ende des Films. German wurde vorgeworfen, bei dem Bau des Drehortes übertrieben zu haben. Dabei handelte es sich um einen unveränderten Originalschauplatz in der Umgebung von Leningrad.²⁶¹

3.1.3.4 Schauspieler

Bei der Wahl der Schauspieler kam es German darauf an, dass es sich hauptsächlich um unbekannte Gesichter handle. Seine Assistenten suchten in sibirischen Theatern nach geeigneten Mimen. Viele Darsteller wurden für die Rolle des Ivan Lapšin gecastet und gaben hervorragende Kommandanten, aber keinen von ihnen assoziierte German mit einem potenziellen Opfer des stalinistischen Terrors. In Andrej Boltnev²⁶² aus dem Novosibirsker Theater Krasnyj Fakel²⁶³ fand der Regisseur einen Schauspieler, der seinen Anforderungen entsprach: Ein überzeugter, idealistischer, enthusiastischer, selbstloser Kommandant mit einem ehrlichen, nachdenklichen, einsamen, beinahe melancholischen Blick, durch den der Zuschauer sein weiteres Schicksal erahnt. Die Rolle der Theaterschauspielerin Adašova wurde mit Nina Ruslanova²⁶⁴ besetzt, die davor in Filmen von Kira Muratova mitgespielt hatte. Als einzigen bekannten, sehr erfolgreichen Darsteller engagierte German Andrei Mironov²⁶⁵, der die Rolle des Journalisten Chanin spielte. Sein hoher Status und Bekanntheitsgrad als Schauspieler harmonierten mit seiner Rolle und hoben ihn von seinen Kollegen ab. Der Journalist ist ein

²⁶⁰ Vgl. Lipkov (1988), S. 182.

²⁶¹ Vgl. Dolin (2011), S. 208.

²⁶² Andrej Nikolaevič Boltnev (1946–1995).

²⁶³ Auf Dt.: Rote Fackel.

²⁶⁴ Nina Ivanovna Ruslanova (1946).

²⁶⁵ Andrei Aleksandrovič Mironov (1941–1987).

Vertreter der Intelligenzschicht und wirkt durch seinen Kleidungsstil und seine Umgangsformen wie ein Exot unter den einfachen Polizeibeamten der kleinen Provinzstadt.²⁶⁶ Außergewöhnlich ist die Besetzung der Nebenfigur des Banditen Solov'ev, die nur für einen kurzen Augenblick am Ende des Films auftaucht. German fand für diesen Charakter einen ehemaligen Sträfling, der elf Jahre wegen Raubmordes im Gefängnis gesessen hatte. Für die Rolle des Kriminellen, der Chanin mit einem Bauchstich außer Gefecht setzt, als dieser versucht ihn zu stoppen, war der Ex-Strafgefangene mit seiner dunklen Vergangenheit überaus qualifiziert und wirkte in seinem Spiel sehr authentisch. Andrei Mironov hatte vor seinem Schauspielpartner große Angst und weigerte sich lange, mit ihm diese Szene zu spielen.²⁶⁷

3.1.4 Struktur und Plot

Die Binnenhandlung des Films, die Mitte 30er-Jahre in der kleinen Stadt Unčansk stattfindet, ist von einer Rahmenhandlung umgeben, die zur Entstehungszeit des Films Anfang der 80er-Jahre am selben Ort spielt. Der Film beginnt mit einem Prolog und endet mit einem Epilog des älteren männlichen Erzählers, der auch die Binnenhandlung regelmäßig aus dem Off kommentiert.

Während sich in der Anfangsszene die Kamera frei in der Wohnung des Narrators bewegt und einzelne Fotos aus der Vergangenheit an den Wänden fokussiert, spricht er einen Prolog, in dem er einige Momente seiner Kindheit lose aneinandergereiht Revue passieren lässt. Schließlich unterrichtet er den Zuschauer davon, dass er eine traurige, auf seine Erinnerungen und die Erzählungen seines Vaters basierende Geschichte erzählen wolle. Danach beginnt die Rückblende im Winter des Jahres 1935 und damit die Binnenhandlung des Films.

Der Erzähler erinnert sich, als er neun Jahre alt war und mit seinem Vater Aleksandr Zanadvorov, der als Gerichtsmediziner arbeitete, in einer Kommunalka wohnte. In der großen Wohnung lebten sie zusammen mit der Alten Patrikeevna und mit den Kollegen seines Vaters, dem Leiter der Kriminalpolizeiabteilung Ivan Lapšin und dem Kriminalpolizeibeamten Vasilij Okoškin. Seine Erinnerung beginnt mit Lapšins vierzigstem Geburtstag, den er mit seinen Mitbewohnern, Freunden und Kollegen in der Kommunalka feiert. Am nächsten Tag sehen Zanadvorov, Lapšin und Okoškin auf ihrem Weg zur Arbeit Schauspieler einer Theatertruppe, die gerade dabei sind, Feuerholz von einem Schwarzhändler für ihr Theater zu kaufen. Die widerrechtliche Handlung wird von den Polizisten jedoch nicht unterbunden und stattdessen Lapšin allen Schauspielern vorgestellt. Die Schauspielerin Adašova fragt ihn sogleich ungeniert, ob es nicht Prostituierte auf seiner Wachstube gebe, mit denen sie sich un-

²⁶⁶ Vgl. Lipkov (1988), S. 162.

²⁶⁷ Vgl. Dolin (2011), S. 198.

terhalten könne, da sie im nächsten Stück eine spielen müsse. Anfangs macht ihr Lapšin keine Zugeständnisse, doch bald darauf nimmt er sie mit auf das Polizeirevier und gibt ihr die Möglichkeit mit einer des Raubes bezichtigten Prostituierten namens Kat'ka–Napoleon über ihre Rolle zu sprechen.

An einem kalten Wintermorgen werden etliche Leichen von der Kriminalpolizei aus einem unterirdischen Versteck ausgehoben. Der Erzähler erläutert, dass Lapšin in diesem Winter die Solov'ev Bande verfolgt habe, zwei grausame, erbarmungslose Mörder, deren Kopf Solov'ev schon einmal verhaftet worden wäre, aber entkommen hätte können. Am Abend organisiert Lapšin zwei ganze Lastwagen mit Feuerholz und bringt diese zum Theater. Als Dank für die Spende wird er auf etwas zum Trinken ins Theater eingeladen. Im Foyer des Theaters trifft Lapšin auf seinen alten Freund Chanin, der als Journalist arbeitet und von Reisen zurückgekommen ist. Er erfährt von ihm, dass seine Frau Lika vor Kurzem an einer Krankheit gestorben sei. Als Chanin bittet ihn auf die Verbrecherjagd mitzunehmen, lehnt Lapšin ab. Den restlichen Abend verbringen sie mit Adašova und den anderen Schauspielern in der Theatergarderobe, wo sie singen, trinken und sich unterhalten. Chanin verbringt die Nacht in Lapšins Kommunalka. Nach einem missglückten Selbstmordversuch Chanins mit Lapšins entwendeter Waffe wird Lapšin die Verzweiflung seines Freundes über den Tod seiner Frau bewusst und er entscheidet sich, ihn am nächsten Tag zur Arbeit mitzunehmen.

Am Polizeirevier verhört Lapšin einen Schlächter, der verdächtigt wird, sich an einem Mord der Solov'ev–Bande beteiligt zu haben. Zu Mittag essen Chanin und Lapšin bei Adašova und danach fährt Chanin für einige Tage weg. In der folgenden Nacht hat Lapšin einen Anfall, dessen Ursache auf eine nicht ausgeheilte Verletzung aus dem Bürgerkrieg zurückzuführen ist. Als er schweißgebadet am Boden neben seinem Bett aufwacht, sieht er Zanadvorov, der ihm während des Anfalls zur Seite gestanden ist. Völlig entkräftet erzählt Lapšin von seinem traumatischen Erlebnis und seiner Verwundung im Bürgerkrieg. Am darauffolgenden Abend schaut sich Lapšin das Theaterstück an, in dem Adašova eine Nebenrolle als Prostituierte spielt. Während des Stücks bricht der Karren zusammen, auf dem Adašova platziert ist, und sie stürzt und stört die Szene. Nach dem Stück und ihrem blamablen Auftritt fährt Adašova sofort nach Hause und wird noch am selben Abend von Lapšin in ihrer Kommunalka besucht. Als er versucht sie zu küssen, gesteht sie ihm, dass sie Chanin liebt und schon vor längerer Zeit mit ihm eine Romanze gehabt hat. Mit gebrochenem Herzen fährt Lapšin zurück in seine Kommunalka, wo er auf den zurückgekehrten Chanin und Okoškin trifft, der gerade dabei ist, aus der Wohngemeinschaft auszuziehen, um zusammen mit seiner zukünftigen Frau und ihrer Schwiegermutter zu leben. Die von Adašova erteilte Abfuhr macht Lapšin zu schaffen. Um

seine Enttäuschung, seine Wut und seinen Schmerz zu stillen, fügt er sich noch größeren Schmerz zu, indem er seine Faust kurzzeitig in einen Topf mit kochender Wäsche hält.

Auf diese Szene folgt ein Zeitsprung von mehreren Monaten und der Erzähler erläutert, dass Lapšin diese Zeit damit zugebracht habe, die Solov'ev-Bande aufzuspüren. Die nächste Szene zeigt, wie Lapšin und seine Kollegen an einem nebeligen, winterlichen morgen die Baracke stürmen, in der sich die Bande aufhält. Währenddessen muss Chanin abseits der Baracke warten, da es für ihn zu gefährlich wäre. Als er Solov'ev flüchtig wegschleichen sieht und versucht ihn aufzuhalten, verpasst ihm dieser einen Messerstich in den Bauch. Chanin wird rechtzeitig gefunden und ins Krankenhaus gefahren. Lapšin erschießt den verschanzten Solov'ev, nachdem er ihn zwei Mal vorwarnen und zum Aufgeben auffordern lässt. Die letzte Szene der Rückblende spielt sich an einem Feiertag im Frühling 1936 ab. Chanin ist wieder bei Kräften, aber noch sichtlich angeschlagen von seiner schweren Verletzung. Er zieht nach Moskau und verabschiedet sich von Lapšin und Adašova. Lapšin kehrt zurück in die Komunalka und setzt seine Mitbewohner davon in Kenntnis, dass er an einer militärischen Nachschulung teilnehmen wird. Damit endet die Binnenhandlung bzw. die Rückblende. Die letzte Filmszene spielt sich wieder in der Gegenwart ab. Der Erzähler blickt aus dem Fenster seiner Wohnung auf das Unčansk der frühen 80er-Jahre und spricht in seinem Epilog über das schnelle Wachstum und die Veränderung der Stadt sowie die ständig zunehmende Zahl von Autos und Straßenbahnlinien.

3.1.4.1 „Film-Erinnerung“

Um die letzten filmischen Werke Aleksej Germans besser einzuordnen, wurde das Genre „Film-Erinnerung“ (V.F.)²⁶⁸ etabliert. Charakteristisch für Filme dieses Genres ist, dass es einen Erzähler gibt, der eine auf seine Kindheitserinnerungen basierende Geschichte erzählt.

„Es ist wieder Winter. Diese Geschichte hat vor sehr geraumer Zeit stattgefunden. An etwas erinnere ich mich selbst, vieles hat mir mein Vater erzählt. (...) Die Geschichte, um die es sich handelt, ist traurig. Ich werde keine Kleinigkeit auslassen. Die Erinnerung greift sich gerne längst vergessene, vergangene Gesichter und Satzketten heraus. Sollen sie bleiben. Das ist meine Erklärung, meine Liebeserklärung an die Leute, neben denen meine Kindheit vergangen ist. Fünf Minuten zu Fuß von hier. Und vor einem halben Jahrhundert.“ (V.F.)²⁶⁹

²⁶⁸ Dolin (2011), S. 295.

²⁶⁹ Moj drug Ivan Lapšin. Regie: Aleksej German. Drehbuch: Ėduard Volodarskij. SSSR: Lenfil'm, 1984. Fassung: DVD. Krupnyj Plan, 2006. 00:02:07 ff.

Aus dem Prolog des Filmes geht hervor, dass die Geschichte auf Erinnerungen aus der Kindheit des Narrators sowie Erzählungen dessen Vaters basiert. Obwohl der Regisseur erst 1938 zur Welt gekommen ist und nie in einer Kommunalka gewohnt hat, hat die Geschichte eine autobiographische Note und es ist naheliegend, dass der Erzähler des Films ein Alter Ego Aleksej Germans ist. Der Vater des Regisseurs Jurij German war mit etlichen Leuten vom Militär und von der Polizei befreundet, die ihn auch während der 40er-Jahre regelmäßig zu Hause besucht haben. Dadurch war Aleksej German in seiner Kindheit von Menschen wie Lapšin, Zanadorov und Okoškin umgeben. Ivan Bodunov, den Jurij German als Vorbild für die Figur Lapšins gewählt hatte, kannte Aleksej German gut.²⁷⁰ Daraus kann man schließen, dass der Regisseur für seinen Film vieles aus der fiktiven Erzählung seines Vaters übernahm, aber sich zum Teil auch auf seine Kindheitserinnerungen stützte.

Erinnerungen sind subjektiv, oft lückenhaft und geben auch zufällig Wahrgenommenes sowie Unzusammenhängendes wieder. Genau an diesen Spezifika orientiert sich die Bild- und Tongestaltung des Films. Doch die subjektive Erinnerung des Narrators ist nicht das einzige, auf das sich der Film stützt. Viele Szenen aus der Rückblende spielen sich in Abwesenheit des Erzählers und seines Vaters ab, wodurch man sich als Betrachter fragt, wessen Erinnerungen diese Teile des Films präsentieren. Nancy Condee schreibt, dass in diesem Fall „the plural self“, ein omnipräsenter, undefinierbarer Narrator, das Erzählen übernehme und durch die Anwendung spezieller visueller und auditiver Mittel die wichtigste Aufgabe des Films bewerkstelligt werde: „(...) the reconstruction of the sensation of memory, in particular its construction where it could not have existed.“²⁷¹

In *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* wird Geschichte nicht als etwas Objektives, sondern in Form von Erinnerungen, als etwas Subjektives präsentiert. Peter Pozefsky schreibt in seiner Studie über die Kindheit und Repräsentation des Stalinismus in russischen Filmen, dass diese Art von Geschichte nicht weniger verlässlich sei. Er sieht die Intention dieser Geschichtsrepräsentation folgendermaßen: „ (...) the representation of historical memory of Stalinism as subjective is used to call attention to its impact on 'real' people and to its recovery as both an act of will and a communal imperative.“²⁷²

²⁷⁰ Vgl. Lipkov (1988), S. 170.

²⁷¹ Condee (2009), S. 210.

²⁷² Pozefsky, Peter: Childhood and the representation of the history of Stalinism in Russian cinema of the transition period. In: *Studies in Russian and Soviet Cinema*. 4/1 (2009). S. 32.

3.1.5 Visuelle Gestaltung

German ging es bei *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* um die Schaffung eines möglichst wirklichkeitsnahen Bildes der 30er-Jahre. Handlungen und Aussehen der Figuren sowie Requisiten, Kostüme und Ausstattung waren bis ins kleinste Detail dieser Zeit angepasst, und das sollte die Kamera einfangen. Die in den Filmbildern zu sehenden alltäglichen Vorgänge sowie zeit-typischen Gegenstände und Einrichtungen haben weder Symbolcharakter, noch eine metapho-rische Funktion.

3.1.5.1 Kameraarbeit

Grundsätzlich orientiert sich die Arbeit des Kameramanns Valerij Fedosov an dokumentari-schen Formaten. Die Kamera fängt alltägliche Vorgänge ein, wie z.B. Wäscheaufhängen, Schachspielen, Lesen, Essen und zur Arbeit gehen. Dabei wird vieles mit einer freien, beweg-lichen Kamera aufgenommen, die die Rolle eines Beobachters übernimmt und sich in langen Plansequenzen souverän durch den Raum bewegt. Ihre Bewegungen sind zum Teil konstant und flüssig, mitunter aber auch unruhig und von Reißschwenks geprägt. Sie verweilt nicht immer an den Hauptfiguren, sondern fokussiert mitunter auch unbedeutende Statisten. Die meisten Szenen sind mit einem engen Schärfenbereich aufgenommen und das Blickfeld der Kamera ist manchmal verstellt, sodass nur ein Bildausschnitt zu sehen ist. Des Öfteren kom-men flüssige Übergänge von Objektiver- in die Subjektive-Kamera vor sowie umgekehrt. Laut Ėlena Stišova finde die Rekonstruktion der Vergangenheit in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* in Anlehnung des Regisseurs an „die Poetik der Reportage“ (V.F.)²⁷³ statt. Sie bezeichnet sein Vorgehen als „die Kinobeobachtung“ (V.F.)²⁷⁴. Auch wenn es den Anschein erweckt, als ob die Kamera bei ihrer Bewegung und der Wahl der Objekte ihrer Intuition folgt und nicht dar-gestellte Szenen aus der Wirklichkeit durch ihr Objektiv dokumentiert, ist ihre Vorgehenswei-se genau geplant und festgelegt. Ebenso ist jedes Detail im Bildraum organisiert und das Spiel der Akteure wenig improvisiert, obwohl manche Szenen chaotisch und willkürlich wirken. Demnach versucht German die Zufälligkeit und Unorganisiertheit der Realität künstlich her-zustellen und diese mit dokumentarischen Filmtechniken einzufangen. Somit nähert sich der Film dem dokumentarischen Ideal an, ist aber gleichzeitig in keiner Weise dokumentarisch, da er von Grund auf minutiös durchorganisiert und inszeniert ist. Nancy Condee charakterisiert Germans Filme prägnant als „documentary in reverse“²⁷⁵.

²⁷³ Stišova, Ėlena: Blizkoe prošloe. In: *Iskusstvo Kino* 6 (1985). S. 50.

²⁷⁴ Ebd.

²⁷⁵ Condee (2009), S. 204.

In *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* lässt sich eine unkonventionelle, regelmäßig und bewusst zum Einsatz gebrachte Kinopraktik beobachten: Der direkte Kamerablick. Sowohl Protagonisten, als auch Statisten schauen im Laufe des Films mehrmals in die Kamera. Dabei ist es kein Starren, sondern ein flüchtiger, kurzzeitiger Blick direkt ins Objektiv. Diesen Kunstgriff hat Aleksej German bereits in *DVADCAT' DNEJ BEZ VOJNY* verwendet und in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* spricht er diesem noch größere Bedeutung zu. Er begründet das folgenderweise: „Denn der Blick in die Kamera – das ist der Blick der Menschen von dorthier, aus jener Zeit, mir in die Seele.“ (V.F.)²⁷⁶

Abb. 1 (Lapšin)



Abb. 2 (Adašova)



Abb. 3 (Okoškin)



Abb. 4 (Chanin)



3.1.5.2 Verwendung von Tönungen, Schwarzweiß- und Farbfilm

Die in der Gegenwart stattfindenden Prologe und Epiloge des Films sind in Farbe gedreht. Dadurch grenzen sie sich deutlich von der Rückblende bzw. von den Erinnerungen des Erzählers ab, die zum Großteil in schwarzweiß gedreht sind. Dennoch findet in der Rückblende zwei Mal der Wechsel zum Farbfilm statt. In der Szene, als Lapšin und seine Kollegen auf die Schauspieler treffen und es zur ersten Begegnung zwischen Lapšin und Adašova kommt, sowie nach dem Essen in Adašovas Wohnung, als Lapšin aus dem Fester schaut und man aus

²⁷⁶ Lipkov (1988), S. 174.

seiner Perspektive die Abenddämmerung und den verschneiten Hof sieht. Einerseits sind die farbigen Szenen auf das Verbot des Lenfil'm Studios den Film in schwarzweiß zu drehen zurückzuführen. German wehrte sich von Beginn an dagegen. Er drehte die ersten Szenen mit einem Grünstich in Farbe und schickte sie dem Studio als Beweis für die Beachtung ihres Verbotes. Danach nahm er jedoch weiter in schwarzweiß auf. Später kam die Idee, die farbigen Bilder im Film einzubauen und die schwarzweiß Bilder stellenweise zu tönen. Dadurch bekommen bestimmte Szenen und Einstellungen Nuancen, die Gefühle und Zustände akzentuieren. Bei der Wahl der Tönung folgte German seinem Gefühl anstatt einem bestimmten Prinzip.²⁷⁷ Trotz des aufbereiteten Filmmaterials wirkt der Film insgesamt schwarzweiß. Die körnigen Bilder, das harte Licht und die starken Kontraste zwischen hellen und dunklen Flächen sind den Filmbildern der 30er-Jahre nachempfunden. Doch durch die authentische Darstellung individueller Figuren mit verschiedenen Problemen und Schwächen sowie des ungeschönten Alltags und der Realität der 30er-Jahre unterwandert *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* die idealisierten, ideologischen Bilder der sowjetischen Filme der 30er.

Abb. 5



Abb. 6



3.1.6 Tongestaltung und Musikauswahl

Die Tonebene orientiert sich an denselben Prinzipien wie die Bildebene. Sie versucht die Klangwelt der 30er-Jahre wiederzugeben und eine möglichst realistische Hörsituation für die Zuschauer zu schaffen. Als zu Lapšins Geburtstag das Zimmer mit Gästen überfüllt ist, wird diese Situation auch auf der Tonebene übertragen: Anekdoten, Zwischenrufe, Gepfeife und ein angestimmtes Lied überschneiden einander und überladen den akustischen Raum. Grundsätzlich besteht in den meisten Szenen, an denen mehrere Figuren teilhaben, ein Nebeneinander von Dialogen, lakonischen Äußerungen, Gesungenem und zufälligen Geräuschen. Bei Straßenszenen ist die Tonebene der alltäglichen auditiven Wahrnehmung unserer Umwelt

²⁷⁷ Vgl. Dolin (2011), S. 209.

angepasst. Man hört nicht nur die Gespräche der Hauptfiguren, sondern auch Satzketten von Personen aus dem Off und von durchs Bild gehenden Passanten. Das führt gelegentlich zur Überladung der Tonebene und fordert vom Zuschauer größere Aufmerksamkeit, um das von den Hauptfiguren Gesagte zu verstehen.

Der Großteil der im Film zu hörenden Musik ist diegetisch. Bei den ausgewählten Musikstücken und Liedern handelt es sich um Werke, die Mitte der 1930er-Jahre in der Sowjetunion populär waren. Das Stadtorchester spielt heitere, kraftvolle Marschmusik und oftmals singen die Menschen im Beisammensein Lieder. Am Ende seiner Geburtstagsfeier singt Lapšin zusammen mit seinem Kollegen eine Strophe aus dem Marsch STAL'NAJA ĖSKADRIL'JA²⁷⁸, der den Kampfpiloten gewidmet ist. Dieser am Ende der 20er-Jahre komponierte Marsch hat während des zweiten Weltkrieges große Bedeutung erlangt. Das musikalische Leitmotiv des Films ist die GIMN KOMINTERNA, die russische Version des KOMINTERNLIEDES, das 1928 von Hanns Eisler²⁷⁹ komponiert und Ernst Busch²⁸⁰ gesungen wurde. Der deutsche Sänger und Schauspieler Ernst Busch war ein überzeugter Kommunist. Seine Lieder waren in der Sowjetunion sehr bekannt und beliebt.²⁸¹ Die GIMN KOMINTERNA wird im Film immer dann angestimmt, wenn sich mehrere gleichgesinnte Leute in einem Raum befinden und ein gewisses Gemeinschaftsgefühl aufkommt, etwa nach dem gemeinsamen Essen bei Adašova, als Chanin spontan zu singen anfängt und die Schauspielerin mit großem Enthusiasmus einsteigt. Das Lied ist ein Appell an die Proletarier der Welt, sich zu vereinen und für ihre Sache zu kämpfen. Am Ende des Films hat das Stadtorchester einen imposanten Auftritt. Auf einer von der Straßenbahn gezogenen Plattform interpretiert es das KOMINTERNLIED fröhlich und druckvoll in einer Marschversion.

3.1.7 „Cinema of the Background“

Charakteristisch für Germans Filmschaffen ist, dass in seinen Werken der Hintergrund stellenweise stärker in den Vordergrund tritt. Nancy Condee bezeichnet seine Filme deshalb passend als „Cinema of the Background“²⁸². Dass sich Germans Aufmerksamkeit besonders dem Hintergrund widmet, ist in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN nicht nur im Einsatz bestimmter Filmmethoden sichtbar. Auch die Wahl der Schauspieler und des Handlungsortes folgt dem Prinzip des Hintergrunds. Der Großteil der Akteure war zur Zeit der Produktion unbekannt im

²⁷⁸ СТАЛЬНАЯ ЭСКАДРИЛЬЯ. Auf Dt.: DIE STÄHLERNE FLIEGERSTAFFEL.

²⁷⁹ Hanns Eisler (1898–1962): Österreichischer Komponist und Musiktheoretiker. Er war ein überzeugter Kommunist und arbeitete eng mit Karl Kraus, Ernst Busch und Bertolt Brecht zusammen.

²⁸⁰ Ernst Busch (1900–1980): Deutscher Schauspieler, Sänger und Regisseur.

²⁸¹ Vgl. Dolin (2011), S. 209 f.

²⁸² Condee (2009), S. 200.

Film und Fernsehen und German hat den Ort der Handlung, der sich in der Vorlage seines Vaters in der ehemaligen Hauptstadt Leningrad befindet, in die kleine Provinzstadt Unčansk verlegt.

Auf filmischer Ebene findet in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* häufig die Verschiebung von Vor- und Hintergrund statt. Dadurch dringen Statisten, die Teil des Hintergrunds sind, kurzzeitig in den Raum der Hauptdarsteller ein und stehen mit ihnen auf gleicher Ebene im Vordergrund. Das passiert etwa in der Szene, als Lapšin Adašova auf seinem Motorrad zum Polizeirevier mitnehmen will und ein unbekannter Mann mit Filzstiefeln in der Hand sich ihm plötzlich aufdrängt. Er hat anscheinend ihr Gespräch aus dem Hintergrund mitverfolgt und scheint Lapšin zu kennen. Als er Lapšin fragt, ob er ihn nicht mitnehmen könne, willigt dieser ein und sie fahren zusammen mit Adašova zum Polizeirevier. Das ist der einzige Auftritt dieses Mannes und man bekommt keine weiteren Informationen über ihn.

Auch Sprünge zwischen Hinter- und Vordergrund finden in dem Film statt. Sie sind vor allem in Straßenszenen zu beobachten, in denen die Kamera nicht permanent auf die Hauptfiguren draufhält, sondern kurzzeitig auch Außenstehende fokussiert. Die Szene als Lapšin Chanin an der Bushaltestelle absetzt, wird mit einer Einstellung eingeführt, in der eine Mutter mit ihrem im Rollstuhl sitzenden Kind und einem Hund zu sehen sind. Der Zuschauer hat keinerlei Informationen über diese Figuren und sie tragen nicht zum Verständnis der Szene bei. Dieser Einstellung folgt eine Totale, in der man sieht, wie Lapšin mit seinem Motorrad an der Bushaltestelle stehenbleibt und Chanin aussteigen lässt. Währenddessen läuft die Handlung im Hintergrund weiter und es ist zu sehen, wie Mutter und Kind mit ihrem Hund spielen. Ähnlich geht der Regisseur auf der Tonebene vor. Wenn sich die Figuren auf der Straße befinden oder mit einem Transportmittel fortbewegen, sind abgerissene Sätze, einzelne Wörter, Schreie, Gesang, Ausschnitte von Musikstücken oder verschiedene Störgeräusche zu hören, die allesamt Teil der Umwelt sind. Oft sind diese Laute keiner sichtbaren Quelle zuzuordnen. Sie mischen sich unter die Dialoge der Figuren oder drängen sich in den akustischen Vordergrund, indem sie die Hauptfiguren übertönen oder deutlich lauter sind, als die restlichen Elemente der Tonebene. Durch Germans bewusste Betonung des Hintergrundes entsteht für den Zuschauer eine Situation, in der er selektieren muss, was von dem Gehörten und Gesehenen zu seinem Verständnis der Handlung beiträgt.²⁸³

Die Aufmachung der Statisten sowie die ausgewählten Gegenstände, Klänge und Drehorte beruhen auf genauen Recherchen. Die Gesamtheit des filmischen Hintergrundes und seine

²⁸³ Vgl. Condee (2009), S. 206.

Inszenierung im Film dient einem Hauptzweck: Die detaillierte Rekonstruktion und Vermittlung der authentischen Atmosphäre der 30er-Jahre.

Abb. 7



Abb. 8



3.1.8 Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN

Am Beginn der Binnenhandlung wird durch den Kommentar des Erzählers verdeutlicht, dass die Geschichte im Jahr 1935 spielt. 1935 war das Jahr nach der Ermordung des Leningrader Parteichefs Sergej Kirov. Im Vergleich zum Ende der 20er- und Anfang der 30-Jahre war es jedoch eine ruhige Zeit für die sowjetische Bevölkerung. Allerdings standen der große stalinistische Terror und der zweite Weltkrieg bevor und die Menschen spürten vor allem das Herannahen des Krieges. Mit diesem kleinen, vergleichsweise ruhigen Abschnitt der Stalin-Ära setzt sich Aleksej German in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN auseinander. Im Zentrum seiner Auseinandersetzung stehen die Menschen dieser Zeit. Er vermittelt nicht nur die emotionalen Zustände der Hauptfiguren, sondern auch ihre Überzeugungen, Einstellungen, Ideale und Sehnsüchte. Zusätzlich rekonstruiert German die besondere Atmosphäre und ein wirklichkeitsgetreues Bild der 30er-Jahre, um zu veranschaulichen, unter welchen Umständen man damals lebte und in welcher Situation sich das Land befand.

Im Folgenden werden anhand ausgewählter Szenen sowohl die Hauptfiguren des Films, als auch die ideologischen Anschauungen, Lebensumstände sowie gängigen Themen der 30er-Jahre analysiert. Des Weiteren wird untersucht, wie und in welchen Szenen das Vorgefühl des Krieges vermittelt wird.

3.1.8.1 Hauptcharaktere

3.1.8.1a Lapšin – ein Mensch von der Roten Liste

Lapšin ist ein überzeugter Kommunist und lebt nach den Idealen und der Ideologie der Partei. Er hat bereits im Bürgerkrieg eine Einheit der Kavallerie kommandiert und für die Bolschewiki gekämpft. Dabei hat er sich eine Kriegsverletzung zugezogen, an deren Folgen er nach wie vor leidet. Lapšin ist das Wohlergehen der Massen wichtiger als sein persönliches Glück. Er hat sich mit der Einsamkeit und seinen Lebensumständen abgefunden und widmet sich selbstlos seiner Arbeit als Kommandant der Kriminalpolizei. Auf diesem Weg will er seinen Beitrag zum Aufbau einer neuen Gesellschaft sowie zur Mitgestaltung einer strahlenden Zukunft leisten. Am Ende der Szene der Leichenaushebung fährt Lapšin mit seinen Kollegen auf dem Motorrad weg und während sie durch die kahle, vernebelte Landschaft fahren schreit Lapšin: „Schon gut! Wir werden die Erde von Unkraut befreien, einen Garten pflanzen und noch dazu kommen, selber in diesem Garten spazieren zu gehen!“ (V.F.)²⁸⁴ Dieser Spruch ist Lapšins Leitsatz und steht gleichzeitig für seine persönliche Utopie: Seine Aufgabe besteht darin, das Land von Kriminellen zu säubern, damit die Gesellschaft einzig aus ehrlichen und guten Menschen bestehe und ein paradiesähnlicher Zustand eintrete.

Mit welcher Härte und Erbarmungslosigkeit er diese Aufgabe ausführt, sieht man in der Szene des Sturms der Baracke und der Erschießung Solov'evs. Obwohl Lapšin in diesen Szenen Menschen tötet, bleibt das Bild eines durchwegs positiven Charakters erhalten, da der Anschein erweckt wird, als hätte er adäquat agiert. Als Lapšin in der Baracke die Tür des Zimmers des Verdächtigen eintritt, in dem sich eine Frau und vier Männer befinden, kommt es zu einer gefährlichen Situation. Plötzlich fällt ihn ein Barackenbewohner von hinten an, die Frau zerschlägt die Deckenlampe und ein Mann gibt aus der Ecke des Zimmers einen Schuss ab. Die Situation eskaliert und Lapšin schießt drei Mal in den kleinen, dunklen Raum voller Menschen. Er tötet dabei den Schützen und verletzt einen Mann am Arm. Lapšins Vorgehen ist brutal und rücksichtslos, doch es wurde von den sich im Zimmer befindenden Personen provoziert.

Die Szene der Erschießung Solov'evs funktioniert auf ähnliche Weise. Einerseits provoziert Solov'ev Lapšins rigoroses Vorgehen durch seine Unberechenbarkeit und Gefährlichkeit, andererseits ist Lapšins Handlung darauf zurückzuführen, dass er in Rage ist, wegen Solov'evs Angriff auf Chanin. Nachdem Lapšin seinen schwer verletzten Freund Chanin ins Krankenhaus gebracht hat, kehrt er zurück und ist zwar etwas mitgenommen und aufgelöst,

²⁸⁴ Moj drug Ivan Lapšin, 00:28:10 f.

verliert aber sein Ziel Solov'ev festzunehmen nicht aus den Augen. Er lässt den Kriminellen zwei Mal auffordern, sich zu stellen, doch dieser gibt als Antwort bloß einen Schuss ab. Bewaffnet geht Lapšin in Richtung des Hauses, hinter dem sich Solov'ev verschanzt hat, stößt sich auf dem Weg dorthin den Kopf und stolpert. Aus sicherer Entfernung lotst er den Kriminellen aus seinem Versteck und tötet ihn mit einem gezielten Schuss. Danach bewegt sich Lapšin in Richtung eines naheliegenden, verfallenen Schuppens und wischt sich dabei das Auge. Hockend lehnt er sich kurz an die Mauer des Schuppens und kriecht schließlich hinein. Was drinnen geschieht, bleibt der Fantasie des Zuschauers überlassen. In gleicher Weise kann jeder für sich interpretieren, ob sich Lapšin sein Auge wegen des scharfen Pistolenrauchs wischt, oder weil die große emotionale Anspannung eine Träne hervorgebracht hat.

Abb. 9



Abb. 10



Trotz seines harten Vorgehens ist in Lapšin noch etwas Menschliches wahrnehmbar, vor allem in den Momenten kurz vor und nach der Erschießung Solov'evs. Seine anfängliche Unbeholfenheit ist auf seine Wut, Angst und Aufgebrachtheit zurückzuführen und nach der Erschießung Solov'evs folgt sein emotionaler und körperlicher Zusammenbruch, der ihm unangenehm ist und den er vor seinen Kollegen zu verbergen sucht. Dadurch entfernt er sich vom Ideal eines unerschütterlichen Staatsbeamten, der keine Schwächen zeigt und kein Gefühlsleben besitzt und man assoziiert seine Figur nicht mit einem späteren Handlanger des stalinistischen Terrors, der auf Befehl Unschuldige verhaftet oder kaltblütig ermordet.

Obwohl Lapšin seine eigene prekäre Lebenssituation bewusst ist und er durch seine Arbeit mitbekommt, welche Verbrechen in der Stadt geschehen und an was es den Menschen im Alltag mangelt, stellt er das System nicht in Frage und glaubt an eine positive Zukunft unter kommunistischer Führung. Dabei übersieht er, dass viele Verbrecher in der Partei sitzen, der er loyal dient. Zu dieser Zeit hatten bereits viele ihren Glauben an eine strahlende Zukunft

und in die Politik verloren. Menschen wie Lapšin waren die wichtigste und stärkste Stütze der Regierung, denn sie standen auch in schweren Zeiten hinter der Partei.

Mit Lapšin zeigt German einen Menschentyp, der Mitte der 30er selten geworden war. Durch seine Loyalität ist er ein vorbildlicher Staatsdiener, doch seine Integrität, Gutgläubigkeit und Naivität machen ihn zu einem potenziellen Opfer des Großen Stalinistischen Terrors. In diesem Kontext beschreibt Aleksej German in einem Interview die Hauptfigur Ivan Lapšin folgendermaßen: „(...) ich habe einen Menschen aus der Roten Liste in den Vordergrund gezogen. Einen Menschen, der nicht überlebt hat. Einen Menschen, den man umgebracht hat.“ (V.F.)²⁸⁵

3.1.8.1b Okoškin – ein Symptom der negativen Entwicklung der Gesellschaft

Vasilij Okoškin ist Lapšins Zimmergenosse und Kollege bei der Kriminalpolizei. Sein Dienstgrad ist niedriger als jener Lapšins und er ist um einige Jahre jünger als sein Vorgesetzter. Okoškins Charakter trägt negative Züge und sein Verhalten in der Wohngemeinschaft ist oft asozial. In der Kommunalka geraten er und die alte Bewohnerin Patrikeevna regelmäßig aneinander. Sie beschuldigt ihn, Unmengen an Lebensmitteln und Zucker zu konsumieren, während er sie des Diebstahls bezichtigt und sich über ihre im Weg stehenden Galoschen aufregt. Patrikeevna weist Lapšin nach seiner Geburtstagsfeier darauf hin, dass der gesamte Kilogramm Zucker für Kompott verbraucht worden sei und fordert ihn indirekt dazu auf, neuen zu kaufen. Mit erhobener Stimme gibt ihr Lapšin zu verstehen, dass er kein Geld für Zucker habe, woraufhin sie ihm droht, dass er sie nicht anschreien solle, sonst schreibe sie Kalinin²⁸⁶ eine Beschwerde. Lapšin nimmt die leere Drohung der Alten nicht ernst, doch Okoškin wird ihr gegenüber ausfallend:

„Und ich werde schreiben, dass du deinen Mann gegessen hast. So ist es. Weißt du welche Akte ich über dich habe? Ich werde dich auf die Solovki²⁸⁷ verdonnern. Und überhaupt, was ist das für ein Name, den du da hast – Patrikeevna? Ist das etwa ein Deckname?“ (V.F.)²⁸⁸

²⁸⁵ Dolin (2011), S. 205.

²⁸⁶ Michail Ivanovič Kalinin (1875–1946): War von 1923 bis 1946 Vorsitzender des Obersten Sowjets und das nominelle Staatsoberhaupt der Sowjetunion.

²⁸⁷ War eine ehemalige Klosteranlage, die auf den Solovecki Inseln im Weissen Meer lag und am Anfang der 20er-Jahre zum Gefängnis für politische Gegner, Konterrevolutionäre und Kriminelle umfunktioniert wurde. Die Haftbedingungen waren katastrophal und mit der Zeit wurde die Zwangsarbeit eingeführt. Von den Solovecki Inseln ausgehend entstanden die ersten Zwangsarbeitslager am Festland. Aus diesen entwickelte sich das gigantische System GULag.

²⁸⁸ Moj drug Ivan Lapšin, 00:10:43 f.

Für seine Kollegen ist es offensichtlich, dass sich Očkoškin einen bösen Scherz erlaubt, aber nicht für Patrikeevna. Der Ernst, mit dem er diese absurden Anschuldigungen und Drohungen hervorbringt, macht die Alte sprachlos. Ohne dass es ihm bewusst ist, entlarvt er mit dieser Aussage ein in ihm schlummerndes, dunkles Potenzial, das darauf wartet, zum richtigen Zeitpunkt geweckt und eingesetzt zu werden. Im Gegensatz zu Lapšin steckt in Očkoškin die Bereitschaft, seine Position zu missbrauchen, um unschuldige Menschen zu denunzieren, einzusperren und zu vernichten. Darüber hinaus verweisen seine Worten auf ein Phänomen, das zwischen Anfang und Mitte der 30er-Jahre aufkam und sich in den Jahren des Großen Terrors und der Nachkriegszeit zur alltäglichen gesellschaftlichen Praxis entwickelte:

Ungerechtfertigte Denunziationen und Verurteilungen aufgrund absurder Vorwürfe, wie etwa der Spionage.

Zu einer Auseinandersetzung kommt es auch mit Lapšin. Als Očkoškin eines Abends unter der Woche betrunken in die Kommunalka kommt, ist Lapšin verärgert über seinen stark alkoholisierten Zustand und stellt ihn zur Rede. Očkoškin reagiert aufbrausend und emotional. Er behandelt seinen höher gestellten Kollegen ohne jeglichen Respekt und schreit ihn an. Bevor die Situation eskaliert geht Chanin dazwischen und beruhigt den aufgebrachten Očkoškin. Auf Lapšin macht der aggressive Betrunkene wenig Eindruck, er droht ihm lediglich mit zehn Tagen Arrest.

Im Film ist Očkoškin eine unsympathische Figur mit negativen Charakterzügen und nach der Auseinandersetzung mit Lapšin erweckt er noch mehr Antipathie. Er ist laut, hitzköpfig und hat etwas Hinterlistiges und Gemeines an sich. Dass ihn seine Mitbewohner nicht immer ernst nehmen, sieht man an den Scherzen, die sie ihm in der Kommunalka und auf der Straße spielen. Obwohl er nicht in die Wohngemeinschaft passt, kann er auch nicht ohne sie. Einige Monate nachdem er auszieht, um mit seiner Geliebten und ihrer Mutter zu leben, kehrt er zurück in die Kommunalka und bittet Lapšin, ihn wieder aufzunehmen, weil er es mit den Frauen nicht aushält.

Der Beruf als Kriminalpolizeibeamter verleiht Očkoškin nicht nur Selbstbewusstsein, sondern auch Respekt, den er anderenfalls von der Bevölkerung nicht bekommen würde. Neben seinem Bett hängt ein großes Poster, auf dem Kliment Vorošilov²⁸⁹ zu sehen ist. Während der Stalin-Ära war Vorošilov ein enger Verbündeter des Despoten und mitverantwortlich für den Terror und die Repressionen. In Abbildung 11 sieht man eine Einstellung aus der Szene, in der Očkoškin Patrikeevna scherzhalber Angst einjagt. An der Wand im Hintergrund kann man

²⁸⁹ Kliment Efremovič Vorošilov (1881–1969): Verteidigungsminister der Sowjetunion von 1925 bis 1940.

das Poster Vorošilovs sehen, dessen Blick sich auf Očkoškin richtet, als ob er auf einen seiner Jünger schauen würde.

Abb. 11



Abb. 12



3.1.8.1c Chanin und Adašova – dem Untergang geweihte Intelligenz

Anhand der Figuren Chanin und Adašova zeigt der Regisseur zwei Vertreter einer Gesellschaftsschicht, die den kleineren Teil der sowjetischen Bevölkerung ausmachte und während der Stalin-Ära weiter schrumpfte: Die Intelligenz.

Als Journalist reist Chanin viel, um Material für neue Geschichten zu sammeln. Er schreibt Artikel über Goldsucher am Fluss Aldan oder die Lebensgeschichte eines Piloten. Zum ersten Mal sieht man die Figur des Chanin im Foyer eines Theaters, wo er auf Lapšin trifft. Allein durch die Pose, die er auf dem Sessel einnimmt, und seinen Kleidungsstil wird deutlich, dass er die Intelligenz repräsentiert. Lesend und mit übereinandergeschlagenen Beinen sitzt er da, trägt ein elegantes Sakko, einen schwarzen Rollkragenpullover sowie eine Brille und hält einen Gehstock in der Hand. Nicht nur sein eleganter Kleidungsstil, sondern auch sein sicheres Auftreten und seine Wortgewandtheit heben ihn von Lapšin, seinen Kollegen und der gesamten Umgebung der kleinen Stadt Unčansk ab.

Chanin rezitiert beiläufig Puškins Gedichte²⁹⁰, bewundert Majakovskij²⁹¹ und lehnt jedes Geschwätz in Bezug auf den Selbstmord des Dichters ab. Seit dem Tod seiner Frau Lika, die an den Folgen einer Diphtheritis gestorben ist, ist er äußerst labil und selbstmordgefährdet. Beim Mittagessen, das Adašova für Lapšin und ihn gekocht hat, findet er ein Stück einer Zeitung in seinem Suppenteller. Es kommt von dem im Zeitungspapier eingewickelten Fleisch, das Adašova schlecht gewaschen hat. Um Adašova zu ärgern, schiebt er den Schnipsel demonst-

²⁹⁰ Auf der Fahrt zur Lapšins Kommunika rezitiert er die dritte Strophe aus Aleksandr Puškins erstem fertiggestellten Gedicht *RUSLAN I LJUDMILA* (Auf Dt.: *RUSLAN UND LJUDMILA*). Vgl. *Moj drug Ivan Lapšin*, 00:35:06 f.

²⁹¹ Vladimir Vladimirovič Majakovskij (1893–1930): Sowjetischer Dichter aus dem Kreis der Futuristen sowie Apologet der russischen Revolution und des Kommunismus. Neben seinem lyrischen Schaffen war er sporadisch als Regisseur, Akteur und Dramatiker tätig. Beging 1930 Selbstmord.

rativ an den Tellerrand und versucht das Kleingedruckte durch seine Brille zu lesen. Aus den einzelnen Wortsilben, die er auf dem Schnipsel erkennen kann, schließt er Folgendes: „Das ist etwas in der Art von ”Wir alle freuen uns”. Wir freuen uns tatsächlich, meine Lieben. Stimmt’s?“ (V.F.)²⁹² Chanins Aussage ist blanke Ironie, denn keiner der Anwesenden verspürt Lebensfreude, geschweige denn Freude über das Liebesdreieck, in dem sie sich befinden. Lapšin wird von Einsamkeit und seiner unerwiderten Liebe zu Adašova geplagt und Adašova liebt Chanin, der ihr kaum Aufmerksamkeit schenkt und seiner verstorbenen Frau nachtrauert. In Chanins Worten stecken die Verbitterung und der Sarkasmus, die sich seit dem Tod seiner Frau in ihm festgesetzt haben und gelegentlich durchkommen.

Unčansk ist der falsche Ort für einen labilen, trauernden, gebildeten Menschen aus der Intelligenz und Chanin bekommt gegen Ende des Filmes zu spüren, dass er mit der rauen Atmosphäre der Stadt nicht umgehen kann. Obwohl er eine Schusswaffe einstecken hat, ist er nicht fähig, diese gegen Solov’ev einzusetzen. Solov’ev sticht ihn kurzerhand nieder und nimmt die Pistole an sich. Nach diesem Vorfall und einer langen Genesungsphase zieht Chanin in die Großstadt Moskau. Am Tag seines Umzugs warten vor seinem Haus Lapšin, Adašova und der Chef der Polizei. Als Chanin aus dem Haus kommt, fragt ihn der Polizeichef, ob er seine Blumen bekommen habe. Chanin fasst mit der Hand an seinen verletzten Bauch und gibt ihm rüde zur Antwort: „Der Teufel soll eure Raubmörder holen!“²⁹³, worauf der Chef der Polizei kontert: „Eine kriminelle Welt.“²⁹⁴ In seinem Kraftspruch reduziert Chanin das Verbrechen auf ein lokales Phänomen der Stadt Unčansk, während dem Polizeichef das globale Ausmaß der Kriminalität bewusst ist. Chanin übersieht, dass er in einer Zeit lebt, in der sich ein negativer gesellschaftlicher Wandel vollzieht und die Bevölkerung an der Schwelle zum großen stalinistischen Terror steht. Seine Flucht in die vermeintlich sichere Großstadt Moskau wird ihn nicht vor seinem Untergang retten. Als Vertreter der linken Intelligenz, der man sich in der Stalin-Ära nach und nach entledigte, wirkt er in einer von Proletariern durchsetzten Bevölkerung fremd und deplatziert.

²⁹² Moj drug Ivan Lapšin, 00:50:09 f.

²⁹³ Ebd. 01:22:00 f.

²⁹⁴ Ebd. 01:22:02 f.

Abb. 13



Abb. 14



Adašova ist ein ebenso bemitleidenswerter Charakter wie Lapšin. Ihre Karriere ist von Misserfolgen und ihr Privatleben von Einsamkeit geprägt. Adašovas exzentrische Art hebt sie von den anderen Figuren ab. Wenn sie überspannt und aufgeregt ist, äußert sich das in ihrem schnellen Gerede sowie ihren nervösen Bewegungen. Im Laufe ihrer Schauspielkarriere hatte sie nur eine große Chance, und diese machte sie sich durch ihre Ungeschicklichkeit zunichte. Als sie in einem Stück die Hauptrolle spielte, stolperte sie bei der inszenierten Hetzjagd und fiel in eine auf der Bühne aufgebaute Fontaine. Seither durfte sie nur mehr kleine Nebenrollen spielen.

Obwohl sich Adašova auf ihre Nebenrolle als Prostituierte gut vorbereitet und diese genau einstudiert hat, geht ihr Auftritt schief und wird zu einer Blamage. Als sich die Bühnenplattform zu bewegen beginnt, bricht ihr Holzkarren zusammen und sie fällt hin. Der Vorfall stört zwar nicht den weiteren Verlauf der Szene, bleibt aber vom Publikum nicht unbemerkt. Adašova hat das Potenzial einer guten Schauspielerin, doch sie wird im Theater vom Pech verfolgt. Selbst in ihrem Liebesleben läuft alles schief. Sie verliebt sich in einen Mann, der sie nicht liebt, während ein anderer Mann, für den sie rein freundschaftliche Gefühle hegt, sich in sie verliebt.

Abbildung 14 zeigt Adašovas Wohnzimmer. Im Hintergrund der Einstellung, auf der Wand oberhalb des Spiegels, ist ein Theaterplakat zu sehen, auf dem der Name des Stücks БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ²⁹⁵ geschrieben steht. Trotz schwerer Schicksalsschläge verliert die Heldin dieses Dramas nicht ihren Lebenswillen sowie ihre Bestrebungen und steigt zu einer berühmten, vielbeachteten Akteurin auf. Einerseits lebt Adašova in der Hoffnung, dass ihr Leben ähnlich verlaufen wird und dass sich nach den vielen Rückschlägen alles irgendwann zum Guten wenden wird, andererseits ist ihr bewusst, dass sie in Unčansk niemals Karriere machen und ihr Glück finden wird.

²⁹⁵ БЕЗ ВИНЫ ВИНОВАТЫЕ. Auf Dt.: OHNE SCHULD SCHULDIG. Ein Theaterstück von Aleksandr Ostrovskij aus dem Jahr 1883.

In der Verabschiedungsszene kurz vor Chanins Abreise hat Adašova einen hysterischen Anfall. Lachend behauptet sie, ebenfalls eine Kajüte in dem Schiff nach Moskau reserviert zu haben und mit Chanin mitzukommen. Um Adašova zu beruhigen, umarmt er sie. Ihre Hysterie hört jedoch nicht auf und sie fleht ihn an, dass er sie mitnehme, ansonsten würde sie in Unčansk zugrunde gehen. Bald merkt sie, dass alles keinen Sinn hat. Abrupt ändert sie ihr Verhalten und sagt, dass sie alles nur gespielt habe. Dieses "Schauspiel" ist Adašovas beste Leistung im Film, denn es gibt tiefe Einblicke in den verzweiferten, unglücklichen Charakter einer zum Scheitern verurteilten Schauspielerin und dem Untergang geweihten Vertreterin der künstlerischen Intelligenz.

Abb. 15



Abb. 16



3.1.8.2 Themen des Films

3.1.8.2a Anpassung des Individuums an die Masse und Gemeinschaft

In der ersten Szene der Binnenhandlung wird die typische Wohnsituation der Bevölkerung in städtischen Gebieten während der Stalin-Ära etabliert. In einer geräumigen Gemeinschaftswohnung teilen sich Lapšin und Okoškin sowie Zanadvorov und sein Sohn jeweils ein Zimmer, während Patrikeevna ihr Eigenes hat. Mit Kollegen und Mitbewohnern feiert Lapšin seinen Geburtstag in dem kleinen, bescheidenen Zimmer. Auf engstem Raum haben sie einen Tisch zwischen den Betten platziert, um den sich alle versammelt haben. Die Gäste erzählen sich Anekdoten, trinken, scherzen, singen und pfeifen Lieder. In dieser ersten im Jahr 1935 stattfindenden Szene, vermittelt der Regisseur das grundlegende Lebensgefühl der Menschen der 30er-Jahre. Ihre Lebensart und Denkweise sind den kommunistischen Idealen angepasst. In erster Linie heißt das, dass die Masse über dem Individuum steht. Dafür steht auch das Zusammenleben in der Kommunalka, in der die Privatheit jedes Bewohners zugunsten der Gemeinschaft stark reduziert ist.

Dass es keinen Platz für Privatsphäre gibt, wird deutlich, als Okoškin kurz vor dem Ende der Geburtstagsfeier zum Telefon schleicht und versucht, unauffällig seine Geliebte anzurufen. Doch die heimliche Aktion wird bemerkt und alle um ihn herum werden still und richten neugierig ihre Aufmerksamkeit auf ihn. Das Stückchen Privatsphäre, das durch seine Worte in den Raum dringt, wirkt in diesem wie etwas Fremdes, im Widerspruch zur Gemeinschaft Stehendes. Während des Telefongesprächs versucht Okoškin die Sticheleien der Gäste gelassen zu nehmen. Auch Lapšins Alpträume bleiben nicht unbemerkt. Sein Zimmergenosse und Arbeitskollege Okoškin beobachtet ihn, als er mit verheulten Augen mitten in der Nacht aufwacht. Es ist Lapšin sichtlich unangenehm, in einem Moment der Schwäche und Schutzlosigkeit gesehen zu werden.

Abb. 17



Abb. 18



Dass die Masse über den Einzelnen gestellt wird, wirkt sich auch auf den Umgang der Figuren mit eigenen sowie fremden emotionalen und seelischen Zuständen aus. Lapšin ist einsam, obwohl er permanent von seinen Arbeitskollegen und Mitbewohnern umgeben wird. Über Persönliches redet er kaum und versucht mit seinen Emotionen und Sorgen selber fertig zu werden. Dasselbe verlangt er auch von seinen Mitmenschen. Nachdem ihn Adašova abgewiesen hat, fährt er zurück in seine Wohngemeinschaft. Ihm ist anzusehen, wie sich Enttäuschung und Schmerz in seinem Inneren breitmachen. Doch anstatt sich alles von der Seele zu reden, zieht er sich zurück und fügt sich absichtlich physische Schmerzen zu. Als er im Waschraum eine Metallschüssel mit kochender Wäsche erblickt, steckt er seine Hand hinein.

Chanin befindet sich nach dem Tod seiner Frau Lika in einem instabilen seelischen Zustand. Durch die Erwähnung seines Verlustes erwartet er sich, dass die Leute auf ihn eingehen. Doch er befindet sich in einer Zeit und Gesellschaft, in der er mit persönlicher Anteilnahme nicht rechnen kann. Als er Lapšin bei ihrer ersten Begegnung im Theater beiläufig über den Tod seiner Frau informiert, ist dieser für einen Augenblick geschockt, geht aber danach nicht wei-

ter auf Chanin ein. Daraufhin stößt Adašova zu ihnen und wird, nachdem sie nach Lika fragt, ebenfalls von ihrem kürzlichen Dahinscheiden und der Todesursache unterrichtet. Adašova gibt einen kurzen, lauten Schrei von sich und hält fassungslos die Hände vors Gesicht, während Chanin sogleich vom Thema ablenkt. Im weiteren Verlauf des Films teilt Chanin niemandem mit, wie er mit dem Tod seiner Ehefrau fertig wird oder was in ihm vorgeht, noch fragt ihn jemand danach. In der Kommunalka tritt seine Verzweiflung zutage. Er entwendet Lapšins Waffe, sperrt sich im Badezimmer ein und versucht sich zu erschießen. Aus Unachtsamkeit löst sich ein Schuss im falschen Augenblick und durchschlägt die Badewanne. Kurz darauf bricht Lapšin die Tür auf und nimmt ihm die Waffe weg. Die gesamte Szene läuft sehr ruhig ab, es wird kaum gesprochen. Von Zanadvorov bekommt Chanin ein Beruhigungsmittel zum Trinken. Lapšin sagt bloß, dass er ihn am nächsten Tag auf Verbrecherjagd mitnehmen werde und fügt lakonisch hinzu: „Der Mensch ist gestorben. Was wirst du jetzt dagegen machen?“ (V.F.)²⁹⁶

Abb. 19



Abb. 20



3.1.8.2b Die Realität und Realitätsleugnung der 30er-Jahre

Auf subtile Weise zeigt Aleksej German in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* die Verhältnisse, in denen die Menschen der 30er-Jahre lebten, und setzt sich mit der strengen Justiz sowie der unerbittlichen Exekutive dieser Zeit auseinander. Darüber hinaus zeigt er, wie ein Verfechter des Kommunismus und treuer Staatsdiener, der täglich von prekären sozialen Zuständen und katastrophalen Lebensbedingungen umgeben ist, versucht, seinen Glauben an das System nicht zu verlieren.

Aus beiläufigen Äußerungen und kleinen Dialogen zwischen Lapšin und den Nebenfiguren ergibt sich ein Bild von den herrschenden Ungerechtigkeiten und Missständen der 30er-Jahre. Zu seinem Geburtstag erzählt Lapšin seinem Bekannten Chochrjakov voller Begeisterung

²⁹⁶ *Moj drug Ivan Lapšin*, 00:42:29 f.

über den Kurort Boržomi²⁹⁷ und empfiehlt ihm, dorthin zu fahren. Chochrjakov erwidert, dass er parteilos sei und Lapšin nimmt sogleich an, dass er ausgeschlossen worden ist. Doch Chochrjakov erläutert, dass er mit der Tochter eines Geistlichen verheiratet sei und fügt hinzu, dass sie eine gute Frau sei. Lapšin ist bewusst, dass in solchen Zeiten Kirchenangehörige und alle, die mit Religion zu tun hatten, als Bürger zweiter Klasse galten und nicht berechtigt waren, den Kommunisten beizutreten oder in erstklassige Erholungsgebiete zu fahren. Dieses Thema ist ihm sichtlich unangenehm und er will auch das Gespräch mit seinem davon betroffenen Bekannten nicht weiterführen. Deshalb sagt er vorwurfsvoll zu Chochrjakov: „Ich bin 40 Jahre alt und du bist mit einer Popentochter verheiratet.“ (V.F.)²⁹⁸ und verlässt seinen Platz. Auch wenn sich Lapšin seinem Bekannten gegenüber etwas grob verhält, erkennt man in seiner Reaktion, dass ihm dieses kleine Gespräch zu denken gibt und an seinem Weltbild rüttelt.

In einer der wenigen Farbszene des Films, die im verschneiten Park spielt, wird ein grundlegendes Problem der Sowjetzeit veranschaulicht: Das mangelhaft Versorgungs- und Verteilungssystem des Landes. Die Schauspieltruppe muss Brennholz von einem Schwarzhändler kaufen, da es auf legalem Wege nicht möglich ist, im kalten russischen Winter an ausreichend Holz zum Heizen des Theaters zu kommen. Keiner der Beamten greift ein, als sie diese strafbare Handlung mitverfolgen, weil sie genau wissen, dass man die Menschen wegen des schlecht funktionierenden Versorgungs- und Verteilungssystems nicht einsperren und auch nicht erfrieren lassen kann. Wie Lapšin die zwei Laster mit Holz aufgetrieben hat bleibt unklar. Während die LKWs ausgeladen werden, sagt er: „Da sehen sie, es gibt doch Holz in der Stadt. Alles unsere Fahrlässigkeit.“ (V.F.)²⁹⁹ In seiner Äußerung lässt Lapšin anklingen, dass das Brennholz-Problem auf die Desorganisation und Verantwortungslosigkeit der Bevölkerung zurückzuführen ist. Als Mitglied der kommunistischen Partei und Beamter steht ihm nicht zu, die Regierung dafür zu kritisieren, dass sie ein System aufrechterhält, das ineffizient ist und in dem es den Bürgern permanent an etwas mangelt.

Am Polizeirevier ordnet Lapšin der Prostituierte Kat'ka-Napoleon an, dass sie sich vor Adašova zusammenreißt und Obszönitäten sowie Unanständigkeiten aus ihren Erzählungen ausspart. Anfangs hört ihm die Prostituierte aufmerksam und ruhig zu, doch kurz bevor er die Schauspielerin in den Raum holen will, ändert sich ihr Verhalten schlagartig. Kat'ka-Napoleon beginnt Lapšin anzuschreien, wird ausfallend und will wissen, warum ihre Freiheitsstrafe um zwei Jahre verlängert worden sei. In der folgenden, kurzen Auseinandersetzung

²⁹⁷ Befindet sich im heutigen Südgeorgien. War Teil der damaligen Sowjetunion.

²⁹⁸ Moj drug Ivan Lapšin, 00:07:06 f.

²⁹⁹ Ebd. 00:30:21 f.

mit dem Kriminalpolizeibeamten gesteht die Prostituierte, dass sie bei ihrem Einbruch zwei Paar Halbschuhe gestohlen habe, aber den ihr zusätzlich zur Last gelegten Diebstahl eines Tuches streitet sie ab. Genau damit begründet Lapšin die Erhöhung des Strafmaßes um zwei Jahre. Diese Szene gibt Aufschluss über die drakonischen Gesetze der Stalin-Ära, die bereits für kleine Delikte langjährige Strafen im Zwangsarbeitslager vorsahen. Dass Kat'ka-Napoleon ins Lager gekommen sei, wird gegen Ende des Films in einem Gespräch zwischen Lapšin und Adašova en passant erwähnt.

Beim Verhör von Kašin, der verdächtigt wird, Beihilfe zu einem von der Solov'ev-Bande begangenen Mord geleistet zu haben, werden die Verhörmethoden und die Kompromisslosigkeit der Polizei der 30er-Jahre veranschaulicht. Interessanterweise legen die Polizisten in dieser Szene weder ein aggressives Verhalten an den Tag, noch wenden sie irgendeine Form physischer Gewalt an. Lapšin setzt den Verdächtigen lediglich psychischem Druck aus, indem er ihm gleich zu Beginn für schuldig befindet und indirekt mit der Exekution droht: „Du bist ausgerastet Kašin. Man sollte dich erschießen wie einen tollwütigen Hund.“ (V.F.)³⁰⁰ Daraufhin erfährt man aus der Erzählung des Mordverdächtigen den genauen Ablauf des Verbrechens: Da Solov'ev und sein tatarischer Komplize Kašins Arbeitskollegen am Schlachthof waren, ist er zufällig in dieses grausame Verbrechen reingeraten. Als er einem Mann Fleisch, das er vom Schlachthof bekommen hatte, verkaufen wollte, schlugen die Zwei plötzlich dem Mann von hinten mit einem Beil auf den Kopf. Anschließend wurde er gezwungen, bei der Entsorgung der Leiche zu helfen. Kašin gesteht einzig, dass er die gute Kleidung des Toten an sich genommen habe, da er selber kaum welche besitze. Obwohl seine Geschichte glaubwürdig und schlüssig klingt, ist Lapšin skeptisch und fragt ihn, warum sich kein Blut auf seiner Kleidung befunden habe. Kašin behauptet, dass er eine Schürze getragen habe, da er nur eine Garnitur Kleidung besäße und auf diese acht geben müsse. Für Lapšin ist das jedoch das entscheidende Indiz dafür, dass Kašin in den Mord eingeweiht war. Mit einem süffisanten Lächeln gibt er Kašin zu verstehen, dass er ihm nicht glaube und er als Mitwisser aufgefliegen sei, worauf Kašin verzweifelt zu schreien anfängt, dass er unschuldig sei. Welche Strafe er bekommen hat, bleibt unklar, und die Figur wird im weiteren Verlauf des Filmes nicht mehr erwähnt. In dieser Szene wird das undifferenzierte Bild thematisiert, das die damalige Exekutive von den Kriminellen hatte. Nicht nur in Kašins Worten, sondern auch an seiner verdreckten, abgetragenen Kleidung sowie seinem allgemeinen Zustand kann man das Elend wahrnehmen. Er ist kein blutrünstiger Mörder, sondern ein verarmter Bürger, der zur falschen Zeit am falschen Ort war. Obwohl beim Verhör klar wird, dass seine Handlungen während des

³⁰⁰ Moj drug Ivan Lapšin, 00:45:11 f.

Verbrechens auf seine Angst und Armut zurückzuführen sind, verleugnen sowohl Lapšin als auch die anwesenden Kollegen die mildernden Umstände und ordnen Kašin derselben Menschenkategorie zu wie Solov'ev und seinen Komplizen. Nach der Vernehmung trifft Lapšin auf Zanadvorov und Chanin in der Gemeinschaftsküche des Polizeireviers. Chanin, der am Anfang der Vernehmung dabei war, schaut ihn mit einem verdutzten, vorwurfsvollen Blick an. Daraufhin bekundet Lapšin seine Hartherzigkeit und Kompromisslosigkeit und sagt ein weiteres Mal seinen Leitspruch auf:

„Was? Ein gewöhnlicher Halsabschneider. In Russland hat man sie immer so bezeichnet, als Halsabschneider. Schon gut, wir werden die Erde von Unkraut befreien, einen Garten pflanzen und noch dazu kommen, selber in diesem Garten spazieren zu gehen! So ist es!“ (V.F.)³⁰¹

Aus Kašins Schilderungen kann man schließen, dass bei einem Teil der Bevölkerung der 30er-Jahre große Armut herrschte und in der Barackenszene wird diese Tatsache visuell verdeutlicht. Der Ort des Geschehens ist ein großes Wohnhaus aus Holz, das sich in einem ebenso verwahrlosten Zustand befindet wie die Peripherie, in der es gebaut wurde. Schlammige, nicht asphaltierte Straßen, verfallene Schuppen und Müll prägen die Umgebung. Die kleinen Zimmer des Hauses sind in einer schlechten Verfassung. Auf engstem Raum leben mehrere Menschen zwischen bröckelnden Wänden, undichten Fenstern und in einer kalten, dunklen Atmosphäre zusammen. Paradoxerweise zeigt diese Szene Lebensbedingungen, die in den 80er-Jahren in einer Siedlung in der Umgebung von Leningrad herrschten. Der für den Dreh ausgewählte Originalschauplatz wurde in seinem ursprünglichen Zustand belassen.

Abb. 21 (Kašin)



Abb. 22 (Ein Zimmer in der Baracke)



Der Sturm der Baracke erfolgt schnell und gut organisiert. Bei einem kurzen Schusswechsel wird ein Zimmerbewohner getötet und die Restlichen verhaftet. Was mit ihnen in der Folge passiert, bekommt man nicht zu sehen. Da das Thema der Umerziehung durch Arbeit in dem

³⁰¹Moj drug Ivan Lapšin, 00:48:24 f.

Film höchst präsent ist, liegt es nahe, dass die Verhafteten Freiheitsstrafen bekommen werden, die sie in einem der vielen Zwangsarbeitslagern des GULag verbüßen müssen. In der Stalin-Ära nahm das Lagersystem seine größten Ausmaße an und beinahe jedes Vergehen wurde mit Zwangsarbeit bestraft. Von der Regierung wurde der positive Effekt der schweren körperlichen Arbeit in den sogenannten "Besserungsarbeitslagern" propagiert. Es hieß, dass schwere physische Arbeit Kriminelle resozialisieren, disziplinieren und wieder zu moralischen Menschen machen würde. Diese Utopie wurde von weiten Teilen der Bevölkerung übernommen und affirmiert.

In *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* wird diese Denkweise in dem aufgeführten Theaterstück *ARISTOKRATY*³⁰² vermittelt, das eine Adaption der gleichnamigen, von Nikolaj Pogodin³⁰³ im Jahr 1934 geschriebenen Erzählung ist. Das Stück spielt auf der Baustelle des Weißmeer-Ostsee-Kanals und handelt von der erfolgreichen Umerziehung des Delinquenten Kostja-kapitan. Durch die Arbeit am Kanal, die ständigen Zurechtweisungen und drakonischen Methoden der Wächter wird er zu einem "Neuen Menschen", der seine Erfüllung in der Arbeit findet. Während des Stücks nehmen die Frauenhäftlinge mit ihren Karren und Schaufeln auf der Drehplattform der Bühne die stolze Pose von zur Veränderung bereiten Menschen ein. Es ist kein Zufall, dass Aleksej German Adašova beim Drehen der Plattform stürzen lässt. Durch den Sturz der Schauspielerin (zer)stört der Regisseur die Illusion von der Umerziehung und vom idealen kommunistischen Menschen vor den Augen der Zuschauer.

Solche wirklichkeitsfremden, am Sozialistischen Realismus angelehnten Theaterstücke und literarischen Werke waren typisch für die Stalin-Zeit. Durch sie wurde verschleiert, dass hunderttausende Kriminelle und Unschuldige im GULag nicht zu besseren Menschen gemacht wurden, sondern durch Schwerstarbeit und katastrophale, inhumane Lebensbedingungen zu Tode erschöpft wurden, um die Wirtschaftsleistung des Landes aufrechtzuhalten. Als Lapšin nach der Premiere in die Kommunalka zurückkehrt, fragt Chanin, wie es ihm gefallen habe. „Gewiss ist nicht alles realistisch, aber es ist eine notwendige Sache.“ (V.F.)³⁰⁴ antwortet ihm Lapšin lakonisch. Seine Aussage steht für die Auffassung der Bevölkerung und Regierung von der grundsätzlichen Aufgabe der Kunst. Es ist ihm bewusst, dass dieses Stück nicht die Wirklichkeit abbildet. Die Aufgabe der Kunst besteht für ihn in der Vermittlung eines Ideals und nicht der Wahrheit.

Die während der Stalin-Ära anerkannte Theorie, dass das Wesen eines Kriminellen unter bestimmten Bedingungen umerzogen werden kann, findet nicht nur im Theaterstück ihre Ent-

³⁰² Auf Dt.: DIE ARISTOKRATEN.

³⁰³ Nikolaj Fedorovič Pogodin (1900–1962): Sowjetischer Drehbuchautor und Dramatiker. Träger des Lenin- und Stalin-Preises.

³⁰⁴ *Moj drug Ivan Lapšin*, 01:04:44 f.

sprechung. In der Szene der ersten Begegnung zwischen Lapšin und Chanin ist in einer Ecke des Theaterfoyers ein Käfig zu sehen, in dem ein Fuchs und ein Hahn gehalten werden. Pioniere³⁰⁵ führen in Anlehnung an Ivan Mičurin Theorien³⁰⁶ ein pseudowissenschaftliches Experiment durch. Sie verändern die natürlichen Lebensbedingungen des Fuchses, indem sie ihn regelmäßig und ausreichend füttern. Durch die Sättigung des Fuchses glauben sie eine Bedingung für das friedliche Zusammenleben eines Raubtiers mit seiner Beute geschaffen zu haben. Der Versuch geht eine Zeit lang gut, doch in der zweiten Szene, die im Theaterfoyer nach der Premiere von ARISTOKRTY stattfindet, erfährt man von dem Pionier, dass der Fuchs den Hahn gefressen habe, weil in ihm der nicht erloschene Raubinstinkt durchgekommen sei. Somit haben auch die veränderten Bedingungen nicht zur "Umerziehung" des Fuchses geführt.

Abb. 23 (Adašovas Sturz)



Abb. 24



3.1.8.2c Die Krankheit und das morbide System

Das Thema Krankheit zieht sich durch den ganzen Film und wird gleich zu Beginn der Rückblende, in der Szene von Lapšins Geburtstag, eingeführt. Okoškin geht besorgt mit einem Fieberthermometer unter dem Arm durch den Raum voller Gäste während Zanadvorov eine makabre Anekdote über eine kürzlich an hohem Fieber verstorbene alte Frau erzählt. Lapšin wird aufgrund seiner alten Kriegsverletzung regelmäßig von Anfällen heimgesucht und wacht eines Nachts völlig entkräftet und durchgeschwitzt am Boden seines Zimmers auf. Chanins Frau Lika ist kurz nach seiner Rückkehr an den Folgen einer Krankheit gestorben. In der Verabschiedungsszene teilt der Polizeichef beiläufig mit, dass seine Tochter ein Nierenleiden habe und Adašova beschwert sich über ihre seit zwei Tagen anhaltenden Kopfschmerzen.

³⁰⁵ Als Pioniere bezeichnete man Mitglieder einer sowjetischen Organisation, der 10 bis 15 Jährige angehörten und die Teil des Kommunistischen Jugendverbandes Komsomol war.

³⁰⁶ Mičurin züchtete erfolgreich spezielle Obstbäume in harschen Umweltbedingungen und nahm an, dass die angezüchteten Eigenschaften vererbbar wären. Seine Theorien waren in der Sowjetunion höchst anerkannt.

German schafft mit dem Bild der kranken Menschen einen Kontrast zu den gängigen, idealistischen Darstellungen sowjetischer Filme, in denen die Bevölkerung der 30er-Jahre hauptsächlich gesund, vital und glücklich gezeigt wurde. Darüberhinaus benutzt er die Krankheit als Metapher für das morbide System der Stalin-Zeit, das den körperlichen und moralischen Verfall der Gesellschaft hervorruft und in weiterer Folge zu ihrem Tod führt.

3.1.8.2d Die Vorahnung

In etlichen Szenen des Films gibt es Momente, die den Zuschauer das Herannahen des zweiten Weltkrieges spüren lassen. Die Rückblende beginnt mit einem kurzen Schauspiel, das von zwei bei Lapšins Geburtstag anwesenden Gästen aufgeführt wird. Sie spielen die Nummer „Ein italienischer Pilot-Faschist im Kaiserreich Abessinien oder «Die braune Pest»“ (V.F.)³⁰⁷, in der sie darstellen, wie ein Kampfpilot aus dem damals faschistischen Italien beim Bombardement auf Abessinien von der gegnerischen Artillerie abgeschossen wird und sich mit einem Fallschirm aus dem Flugzeug retten, aber seiner Erschießung am Land nicht entkommen kann. Dieses unterhaltsame Schauspiel vermittelt die Tatsache, dass Faschisten sich Mitte der 30er-Jahre langsam über die Grenzen Europas ausgebreitet und immer mehr Gebiete annektiert haben. Während der Geburtstagsfeier verweist der Erzähler aus dem Off darauf, dass der bevorstehende Krieg immer mehr zum Gesprächsthema wurde. Daraufhin sieht man den zwischen den Gästen sitzenden Polizeichef über die richtige Kriegsstrategie sowie die Wichtigkeit des überlegten Handelns referieren. Auch die im Beisammensein gesungenen einzelnen Strophen der GIMN KOMINTERNA und STAL'NAJA ĖSKADRIL'JA stehen im Zusammenhang mit dem sich ankündigenden Krieg, denn beide Lieder sind darauf ausgerichtet, die Bevölkerung für den Kampf zu motivieren. In einer leicht abgeänderten Fassung ermutigte das Lied STAL'NAJA ĖSKADRIL'JA, die sowjetische Bevölkerung während des zweiten Weltkrieges zum Widerstand gegen die Wehrmacht und gehörte zu den bekanntesten Musikstücken der Kriegszeit.

Nicht nur im Gesagten und Gesungenen ist das Vorgefühl des Krieges spürbar, sondern auch in bestimmten Bildern des Filmes. Am Morgen gehen Lapšin, Zanadvorov und Okoškin zusammen durch den verschneiten Park zur Arbeit und erwecken dabei die Assoziation marschierender Soldaten. Aus dem Off ist in hoher Lautstärke der Komintern-Marsch zu hören und man sieht die drei Männer von hinten, wie sie in einer Reihe und beinahe im Gleichschritt durch den Park stolzieren. Dabei ist im Bildhintergrund kurzzeitig eine am Gebäude ange-

³⁰⁷ Moj drug Ivan Lapšin, 00:03:37 f.

brachte rote Tafel zu sehen, auf der in weißen Großbuchstaben „КРАСНАЯ АРМИЯ“³⁰⁸ geschrieben steht, als ob man dem Zuschauer zu verstehen geben wolle, dass die Männer bald auf ähnliche Weise in den Reihen der Roten Armee in den Krieg gegen die Faschisten marschieren würden. Eine richtige Marschkolonne aus Soldaten ist zu sehen, nachdem Chanin bei einer Haltestelle in der Nähe des Parks in den Bus steigt. Der Bus fährt los und macht die Sicht auf die schneebedeckte Straße frei. In der Ferne marschiert ein Trupp Soldaten zum Rhythmus des militärischen Getrommels. Lapšins letzte Handlungen und seine finale Aussage im Film verweisen auf die ersten kriegsvorbereitenden Maßnahmen der Bevölkerung und des Landes. Er trainiert in seinem Zimmer mit einer Hantel während Zanadvorov und Očkoškin im Nebenraum Schach spielen. Etwas außer Atem vom Gewichtheben teilt er seinen Kollegen schließlich mit, dass er zur „Nachschulung“ (V.F.)³⁰⁹ fahren wird. Um welche Nachschulung es sich dabei genau handelt, bleibt unklar, es liegt jedoch nahe, dass es eine Art militärisches Training für Angehörige des Kaders sein wird und zur Auffrischung der Kenntnisse sowie Vorbereitung auf ein Kriegsszenario dienen wird.

Abb. 25 (Li. auf Schulterhöhe: „КРАСНАЯ АРМИЯ“) Abb. 26 (Marschierende Soldaten)



Somit vermittelt der Film, dass das Herannahen des Krieges den Menschen Mitte der 30er-Jahre bewusst ist, aber sie nicht ahnen, dass ihnen vor dem Krieg noch eine von der eigenen Regierung initiierte Phase des Terrors und der Repressionen bevorsteht. Es wird gezeigt wie die Bevölkerung voller Enthusiasmus und Zuversicht an das kommunistische System und seine Ideologie glaubt, und den Machthabern volles Vertrauen schenkt. Hinter den Kulissen der regierenden Rätssysteme verbargen sich Mitte der 30er-Jahre die wahren machtpolitischen Verhältnisse des Landes. In der Tat lag bereits die gesamte Macht in den Händen Iosif Stalins. Er traf alle Entscheidungen, regierte das Land und ordnete den Großen Terror an. Dass Stalin in den 30ern von der Bevölkerung noch nicht als der alleinige „Führer“ des Lan-

³⁰⁸ Karasnaja Armija. Auf Dt.: Die Rote Armee.

³⁰⁹ Moj drug Ivan Lapšin, 01:31:49.

des angesehen wurde, wird in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* verdeutlicht. Im Laufe des Films fällt kein einziges Mal der Name des damaligen Generalsekretärs und an den Wänden im Hintergrund hängen Bilder des Verteidigungsministers Kliment Vorošilov, des Leningrader Parteichefs Sergej Kirov sowie des Vorsitzenden des Obersten Rates Michail Kalinin.

Abb. 27 (Li.: K. Vorošilov, Re.: S. Kirov)



Abb. 28 (Re. im Hintergrund: M. Kalinin)



Allerdings bekommt Stalin einen grandiosen Auftritt in der letzten Szene der Rückblende: Eine alte 30er-Jahre Straßenbahn in patriotischer Aufmachung fährt uns entgegen. Sie ist geschmückt mit sowjetischen Flaggen und Sternen und an ihrer Front oberhalb der Windschutzscheibe ist ein Portrait Iosif Stalins angebracht. Auf der Plattform, die sie hinter sich herzieht, ist ein Militärorchester platziert, das den Komintern-Marsch spielt. Diese letzten Bilder der Rückblende läuten den Beginn eines desaströsen Zeitabschnitts der Stalin-Ära ein.

Abb. 29

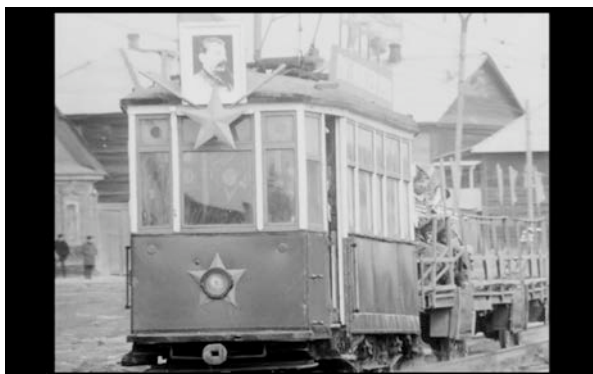


Abb. 30



3.1.9 Reaktionen auf den Film

Während Filmexperten und Journalisten *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* zum Großteil begeistert aufnahmen, waren die Publikumsmeinungen gespalten. Diese lassen sich in zwei gegensätzliche Gruppen einteilen: Die erste Gruppe bemängelte, dass die zu dieser Zeit bereits begangenen Verbrechen des Regimes ausgespart wären; die zweite kritisierte den unansehnlichen All-

tag, die groben Umgangsformen der Figuren sowie die allgemeine Abwertung der 30er-Jahre. Die zwei in New York lebenden russischen Radiomoderatoren und Schriftsteller Petr Vajl' und Aleksandr Genis gingen in ihrem Artikel GENEALOGIA SOVETSKOGO ČELO-VEKA³¹⁰ auf die damaligen Zuschauerreaktionen ein. Sie schreiben, dass der Film eine Herausforderung an das Geschichtsbild der Zuschauer sei, das sich nicht aus dem direkten, persönlichen Kontakt mit der Vergangenheit ergebe, sondern aus verschiedenen Informationsquellen wie Büchern, Filmen, fremden Meinungen und Überzeugungen konstruiert werde. Genis und Vajl' bezeichnen diesen Prozess als das „unverzeihliche Vergehen der historischen Modernisierung“ (V.F.)³¹¹. Für sie bestehe die besondere künstlerische Leistung Germans darin, dass er gerade diesem Prozess entkomme und „eine der Epoche entsprechende Poetik“ (V.F.)³¹² schaffe, also eine neue Filmsprache, deren Anschauung frei von Tendenzen sei.

Da der Protagonist ein Kriminalpolizeibeamter ist und sich die Geschichte um ein Liebesdrei-eck dreht, erweckte der Film in den 80ern bei vielen Zuschauern falsche Erwartungen. MOJ DRUG IVAN LAPŠIN ist kein Kriminal-, Liebes- oder Unterhaltungsfilm. Er bedient sich weder genretypischer Elemente noch einer Dramaturgie, die auf Spannung oder Steigerung des Dramas abzielt. Verbrechersuche und Liebesgeschichte sind unwesentliche Teile der Handlung. German ging es in seinem Werk vielmehr darum, ein authentisches Porträt der Menschen und ihrer Zeit zu schaffen, und es war ihm bewusst, dass dieses von dem verbreiteten Bild abweichen würde:

„In den 30er-Jahren war es üblich mit zurückgeworfenen Schultern und erhobenen Hauptes zu gehen – das haben die Fotografen verlangt, das gehörte zum von oben vorgegebenem «Guten Ton». Aber das heißt durchaus nicht, dass sich alle und immer so benahmen. Das war ein ausgedachter Stil des Lebens, ein für die Kinochronik vorgeführter Lebensmut und Enthusiasmus.“ (V.F.)³¹³

Von den Filmjournalisten und -Kritikern wurden in MOJ DRUG IVAN LAPŠIN vor allem der hohe Grad der Authentizität, mit der die 30er wiedergegeben wurden, und die Originalität sowie Beschaffenheit der Charaktere gelobt, die große Empathie hervorriefen. So schrieb die Kinokritikerin Alla Gerber: „Über sie (die Zeit) wurde im Film erzählt, ihr Zustand wurde mit solch einer Genauigkeit und seelischen Anteilnahme übermittelt, als ob der Autor selber damals gelebt hätte, in den Dreißigerjahren (...).“ (V.F.)³¹⁴ In der Zeitung KOMSOMOL'SKAJA PRAVDA schrieb Ol'ga Kučkina, dass man Germans Arbeitsmethode in seinem Filmschaffen

³¹⁰ ГЕНЕАЛОГИЯ СОВЕТСКОГО ЧЕЛОВЕКА. Auf Dt.: DIE GENEALOGIE DES SOWJETISCHEN MENSCHEN.

³¹¹ Vajl', Petr/Genis, Aleksandr: Oтражение в глобuse. Genealogia sovetskogo čeloveka. In: Teatr Žizn' 6 (1992). S. 12.

³¹² Ebd.

³¹³ Lipkov (1988), S. 180.

³¹⁴ Gerber, Alla: Dolgaja Pamjat'. In: Sovetskaja Rossija. 4/XII (1984). o.S.

als „Wahrheit, und nichts als die Wahrheit“ (V.F.)³¹⁵ bezeichnen könne und dass diese in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* zur Perfektion gekommen sei. Als Meisterleistung des Regisseurs sieht sie, dass er keine groben Eingriffe in den Verlauf der Handlung oder die Schicksale der Figuren vornehme und gleichzeitig dem Zuschauer die Charaktere so nahe bringe und verständlich mache, dass eine „emotionale Ansteckungsgefahr“ (V.F.)³¹⁶ entstehe. In einem Artikel in der Leningrader Zeitung *SMENA* brachte die Verfasserin die Besonderheit, die Aleksej German als Künstler ausmacht, auf den Punkt:

„Die Grundlage der außergewöhnlichen Authentizität der Welt des Films «Moj drug Ivan Lapšin» ist nicht die persönliche Erinnerung, sondern das seltene, feine Gefühl für die Wahrheit, das charakteristisch ist für das künstlerische Wesen A. Germans.“ (V.F.)³¹⁷

3.2 POKAJANIE

3.2.1 Tengiz Abuladze

Tengiz Abuladze wurde 1924 in der georgischen Stadt Kutaisi geboren. 1946 schloss er die Rustaveli-Theaterhochschule in Tiflis ab und machte 1953 seinen Abschluss in der Regieklasse von Sergej Jutkevič³¹⁸ im Moskauer VGIK. Im selben Jahr wurde er als Regisseur im georgischen Filmstudio Gruzija-Fil'm angestellt. Seine ersten dokumentarischen Arbeiten über das georgische Leben entstanden in Zusammenarbeit mit seinem langjährigen Freund und Studienkollegen Revaz Čcheidze. Für ihren gemeinsamen Kurzspielfilm *LURDŽA MAGADANY*³¹⁹, der sich um die Themen Ungerechtigkeit und Willkür dreht, bekamen sie 1956 den Preis für den besten Kurzfilm bei den internationalen Filmfestspielen in Cannes.³²⁰ 1958 drehte Tengiz Abuladze mit *ČUŽIE DETI*³²¹ seinen ersten Spielfilm in Eigenregie. Inspiriert von einem Zeitungsartikel, in dem über eine Frau berichtet wurde, die einen Mann aus Liebe zu seinen Kindern geheiratet hatte und von ihm betrogen worden ist, konzipierte Abuladze den Film als ein an den italienischen Neorealismus angelehntes, psychologisches Drama. Fünf Jahre später realisierte er die gefühlsbetonte volkstümliche Tragikomödie *JA, BABUŠKA, ILIKO I ILLARION*³²² und 1971 wandte er sich dem Komödiengenre zu und drehte den Film *OŽEREL'E DLJA MOEJ LJUBIMOJ*^{323 324}.

³¹⁵ Kučkina, Ol'ga: I naš drug tože! Zametki o novom fil'me Alekseja Germana. In: *Komsomol'skaja Pravda*. 12/X (1984). o.S.

³¹⁶ Ebd.

³¹⁷ Il'ina, I.: O vremeni i sud'bach. In: *Smena*. 10/III (1985). o.S.

³¹⁸ Sergej Iosifovič Jutkevič (1904–1985): Sowjetischer Regisseur und Filmtheoretiker.

³¹⁹ Auf Dt.: *MAGADANY'S ESELCHEN*.

³²⁰ Vgl. Jutkevič, Sergej I. u.a. (Hg.): *Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'*. Moskva: Sovetskaja Ėnciklopedija 1987. S. 8.

³²¹ Auf Dt.: *FREMDE KINDER*.

³²² Auf Dt.: *ICH, GROßMUTTER, ILIKO UND ILLARION*.

³²³ Auf Dt.: *EINE HALSKETTE FÜR MEINE LIEBSTE*.

Zwischen 1968 und 1984 entstand sein wichtigstes und bekanntestes Werk, die Trilogie MOL'BA³²⁵, DREVO ŽELANIJA³²⁶ und POKAJANIE. Abuladze beschäftigt sich in diesen Filmen mit den Wurzeln und der destruktiven Kraft des Bösen im Menschen sowie mit den Themen Moral, Feindschaft, Bedrohung, Gewalt, Misstrauen, Leben und Tod. Er entwickelt in dieser Trilogie seine eigene Filmsprache, indem er mit Metaphern, Symbolen und wirklichkeitsfremden Darstellungsmitteln operiert. Bei MOL'BA, der in stark kontrastierenden, schwarzweißen Bildern gedreht wurde, stützt er sich auf die Gedichte des klassischen georgischen Dichters Važa Pšavela³²⁷ aus dem 19. Jahrhundert und thematisiert die Feindschaft zwischen Christen und Moslems im mittelalterlichen Georgien. In DREVO ŽELANIJA verwendet Abuladze die poetische Prosa des georgischen Schriftstellers Georgij Leonidze³²⁸ als Vorlage und gestaltet den Film in satten, kraftvollen Farben. Eine junge Frau wird am Anfang des 20. Jahrhunderts in einem georgischen Dorf mit einem reichen Bauern zwangsverheiratet. Die Beziehung zu ihrer wahren Liebe wird gewaltsam durch die Verwandten ihres Mannes und die Dorfautoritäten unterbunden. Der Film thematisiert das Böse, das vorgibt, im Interesse und zum Wohlergehen der Allgemeinheit zu handeln, und über Menschenschicksale entscheidet. Mit DREVO ŽELANIJA profilierte sich Abuladze unter den internationalen Regiegrößen. Sein Werk wurde begeistert innerhalb und außerhalb der Sowjetunion rezipiert. Ein Jahr nachdem POKAJANIE 1987 in die sowjetischen Kinos gekommen war, wurde ihm für seine Trilogie mit dem Leninpreis, eine der höchsten Auszeichnungen auf dem Gebiet der kulturellen und wissenschaftlichen Errungenschaften verliehen. POKAJANIE war Tengiz Abuladzes letzter Film. Der Regisseur starb 1994 an den Folgen eines Herzinfarkts.

Latavra Dularidze sieht in seiner Filmografie „einen Weg der Überwindung von vielen Stereotypen“ (V.F.)³²⁹, sowohl in der Wahrnehmung der Zuschauer, als auch in der Vorstellung von zeitgenössischer Kinematografie. Sie beschreibt die Besonderheiten seiner Werke und Arbeitsweise folgendermaßen:

„Es scheint, dass seine neuen Filme keine Gemeinsamkeiten mit den Vorangehenden besitzen, als ob sich Abuladze, wenn er ein neues Werk beginnt, sich komplett von dem lossagt, was er früher gesehen, sich ausgedacht und gedreht hat. Die Fähigkeit der Überarbeitung und der

³²⁴ Vgl. Kovalov, Oleg: Abuladze Tengiz. Režisser. In: Arkus, Ljubov' (Hg.) u.a.: Novejšaja Istorija otečestvennogo kino. 1986–2000. Tom I. A–I. Sankt–Peterburg: Seans 2001. S. 35.

³²⁵ Auf Dt.: DAS GEBET.

³²⁶ Auf Dt.: BAUM DER WÜNSCHE.

³²⁷ Važa Pšavela (1861–1915).

³²⁸ Georgij Nikolaevič Leonidze (1899–1966).

³²⁹ Dularidze, Latavra: Tengiz Abuladze tvorčeskij portret. In: Sobesednik. 3 (Janvar' 1987). o.S.

Russische Zitate, die von mir übersetzt worden sind, sind mit den Initialen „(V.F.)“ versehen. Die Originalzitate können im Anhang nachgelesen werden.

gänzlichen Erneuerung der «Muster» ist eine der bemerkenswertesten Eigenschaften Abuladzes Regiearbeit.“ (V.F.)³³⁰

3.2.2 Der Weg auf die Leinwand von POKAJANIE

Nach seinem schweren Autounfall im Jahr 1978 und einer langen Erholungsphase fing Tengiz Abuladze die Arbeit an seinem Film POKAJANIE an. Von Beginn an waren Fragen über die geographische Reichweite oder Zuschauerzahlen des Films für den Regisseur von geringerer Bedeutung. Einzig die Her- und Fertigstellung des Films zählten. Dass POKAJANIE schließlich realisiert werden konnte, verdankt Abuladze der Unterstützung Eduard Ševardnadzes, des damaligen ersten Sekretärs der kommunistischen Partei Georgiens. 1981 begann er zusammen mit seiner Schwiegertochter Nana Džanelidze, die Regisseurin und Dramaturgin war, und seiner ständigen Lektorin Rezo Kveselava mit dem Schreiben des Drehbuchs. Während der fünfmonatigen Dreharbeiten wurde nur an Originalschauplätzen mit natürlichen Interieurs und ohne speziell gebauten Kulissen gedreht. Viele Szenen wurden improvisiert.³³¹ 1984 wurde der Film fertiggestellt und sofort wegen seiner brisanten Thematik verboten. Bevor man ihn zu den Regalfilmen legte, konnte der Regisseur eine Videokopie machen. In Moskau ging unter den Filmemachern das Gerücht um, dass Abuladze einen antisowjetischen Film gedreht hatte, der sich gegen Berija und Stalin wandte. Nachdem der Leiter des Filmverbandes Elem Klimov POKAJANIE gesehen hatte, setzte er sich persönlich bei Filip Ėrmaš, der Spitze von Goskino, für die Veröffentlichung in den russischen Kinos ein. Zu den Befürwortern des Films zählten mit Aleksandr Jakovlev und Egor Ligačev auch der Leiter der Propaganda Abteilung bzw. der Sekretär der kommunistischen Partei.³³² Sie gehörten zu Gorbačevs engsten Mitarbeitern, waren für die Bereiche Information, Kultur und Ideologie zuständig und zählten zu den Initiatoren der Perestrojka. Abuladze gab den Kampf um die Veröffentlichung seines Werkes nicht auf und wandte sich an Ševardnadze. Dieser bat den neuen Generalsekretär Gorbačev um Hilfe. Nach einer Sichtung des Films war Gorbačev überzeugt, dass POKAJANIE der Weg in die Kinosäle frei gemacht werden müsse. In seinen Aufzeichnungen erinnert sich Ševardnadze, warum es damals so schwierig war, den Film durchzusetzen:

„Im Politbüro dominierte eine Meinung: Wenn man sich mit der Vergangenheit beschäftigt, kann man in ihr einsinken und kommt aus dem heutigen Sumpf nicht mehr heraus. Erfüllt man die zahlreichen Forderungen nach parteilicher Rehabilitierung von einer ganzen Reihe bekann-

³³⁰ Dularidze (1987). o.S.

³³¹ Zorkaja, Neja: Nigde i vezde. Nikogda i vseгда...Beseda s kinorežisserom Tengizom Abuladze, avtorom fil'ma «Pokajanie». In: Božovič, Viktor (Hg.): Pokajanie. Serija ot zamysla k fil'mu. Moskva: Sojuz kinematografistov CCCP VTPO "Kinocentr" 1988. S. 11.

³³² Vgl. Murzina, Marina: S fil'ma Abuladze načalas' istinnaja Perestrojka. Kak k narodu prišlo «Pokajanie». In: Argumenty i fakty. 40 (Oktjabr'1995). o.S.

ter Persönlichkeiten der Vergangenheit, löst das eine Kette geschichtlicher Revision aus. In diesem Zusammenhang betrachtete man das Schicksal von «Pokajanie». Allein der Name und seine inhärente Bedeutung sorgten bei einer recht großen Anzahl von Leuten für Unruhe. Immerhin setzt die Reue das Eingeständnis der persönlichen Verantwortung voraus. Die öffentliche Verurteilung der Vergangenheit beängstigte durch ihre unvermeidliche Schlussfolgerung über die Notwendigkeit eines entschiedenen Bruches mit den herrschenden «Ordnungen».“ (V.F.)³³³

3.2.3 Plot und Struktur der Narration

Der Film POKAJANIE besteht aus zwei Rahmenhandlungen. Die zweite Rahmenhandlung wird von der Ersten umschlossen und ist in ihrer Struktur komplexer, da sie zwischen verschiedenen Ebenen der diegetischen Zeit, Fantasien und Erinnerungen der Filmfiguren springt. Die Filmwissenschaftlerin Neja Zorkaja vergleicht den Aufbau der Filmerzählung mit der Anordnung der Jahresringe eines Baumes. Sie definiert die Ringe der Erzählung nach Sujet, Zeit und Figuren. Der Ring der Hauptfigur Ketewan Barateli umgibt den Ring der Zeit Awels und innerhalb dieses befindet sich der Ring der Epoche des Diktators Warlam. Zwischen diesen Ringen der Erzählung wird im Laufe des Films gesprungen.³³⁴ Auf dramaturgischer Ebene verzichtet Abuladze auf Wendepunkte und auf Szenen, die auf die Steigerung von Spannung und Affekten abzielen.

Der Film beginnt in der Wohnung von Ketewan Barateli, einer Frau mittleren Alters, die sich ihr Geld mit Tortenbacken verdient. Während sie einer ihrer Torten mit Blumen und kleinen Kirchen aus Marzipan verziert, liest ihr militärisch gekleideter Gast den Nachruf seines engen verstorbenen Freundes Warlam Arawidse. Er beklagt den Tod des ehemaligen Bürgermeisters der Stadt, den er für einen großen Menschen hält. Ketewans Augen verweilen auf der Großaufnahme des Zeitungsfotos von Warlam und es folgt der Schnitt auf die Beerdigung des Toten und damit die Einleitung der zweiten Rahmenhandlung. Dass es sich dabei um den Beginn eines neuen Erzählstrangs handelt, wird jedoch erst am Ende des Films klar. Bei der Beerdigung sind neben dem Sohn Warlams namens Avel, seiner Schwiegertochter Guliko und seinem Enkel Tornike zahlreiche weitere Gäste anwesend. Ein kleinwüchsiger, dubioser Mann liest eine Rede zu Ehren des Toten, in der er Warlam als „Menschen mit hoher Seele, hellem Verstand und gutem Herzen“³³⁵ bezeichnet. In den folgenden Tagen wird Warlams Leiche drei Mal ausgegraben und demonstrativ im Garten der Familie Arawidse platziert. Nach dem

³³³ Ševardnadze, Édouard: È. Ševardnadze vspominaet. In: Argumenty i fakty. 29 (1991). o.S.

³³⁴ Vgl. Zorkaja, Neja: Dorogoj, kotoraja vedet k chramu. In: Isskustvo Kino. 5 (1987). S. 36 ff.

³³⁵ Pokajanie. Regie: Tengiz Abuladze. Drehbuch: Nana Džanelidze, Tengiz Abuladze und Rezo Kveselava. GSSR–Georgische Sozialistische Sowjetrepublik: Gruzija–Fil’m, 1984. Fassung: DVD. Ruscico, 2000. 00:06:27 f.

dritten Mal wird das Grab bewacht. Der wachsame Tornike schießt dem Täter in den Arm, als dieser versucht die Leiche ein weiteres Mal auszugraben. Bei der Gefangennahme und Demaskierung des Täters stellt sich heraus, dass es die Konditorin aus der Anfangsszene ist.

Es kommt zu einem Gerichtsverfahren gegen Ketewan Barateli. Gleich zu Beginn des Verfahrens sagt Ketewan, dass sie Warlam bis an ihr Lebensende ausgraben wird und hält ihre Tat für gerechtfertigt. Sie bekommt die Möglichkeit ihre Geschichte im Gerichtsaal zu erzählen. Mit dem Beginn von Ketewans Erzählung über die Zeit des Terrors unter Warlam startet die Rückblende in der zweiten Rahmenhandlung, die rund die Hälfte der Filmzeit einnimmt. In dieser werden die Figur Warlam und die Zeit seiner repressiven Politik genauer charakterisiert. Ketewans Eltern Nino und Sandro Barateli, die beide Künstler sind, zählen wie viele andere Unschuldige zu Warlams Opfern. Auch Ninos prophetischer Alptraum von ihrer Vernichtung findet in die Rückblende Eingang. Ketewans Vater, ein integer und unabhängig denkender Künstler, wird auf Befehl Warlams verhaftet und nach einer Untersuchung, in der ihm absurde Diversionshandlungen vorgeworfen werden, hingerichtet. Ketis Mutter wird einige Zeit später ebenfalls verhaftet und von ihrer kleinen Tochter für immer getrennt. Damit endet die Rückblende.

Zurück in der Gegenwart und im Gerichtsaal fordert Ketewan von der Familie Arawidse, den Toten eigenhändig auszugraben, damit Warlam nicht vergeben wird und seine Taten nicht in Vergessenheit geraten. Awel protestiert vehement gegen die Vorwürfe aus der Vergangenheit und die Verhandlung wird vertagt. Tornike ist der Einzige, der Ketewans Geschichte Glauben schenkt, die Schuld seiner Familie einsieht und alles zu verstehen beginnt, nachdem er die letzte Erinnerung an seinen Großvater hervorruft. Er stellt seinen Vater über Warlams Taten zur Rede, doch dieser flüchtet sich in Rechtfertigungen und sieht keine Schuld bei seiner Familie. Zwischen Vater und Sohn entsteht ein ernster Konflikt. Tornikes Eltern erreichen durch ihre Kontakte, dass bei der zweiten Gerichtsverhandlung beschlossen wird, Ketewan einer psychischen Untersuchung zu unterziehen. Daraufhin bekommt Awel wegen seiner Handlungen und Lebensweise erste moralische Bedenken und beichtet im Keller seines Hauses einer Fantasiegestalt, die sich schließlich als der teuflische Geist Warlams zu erkennen gibt. Als Tornike Ketewan in ihrer Untersuchungszelle besucht, um sich für das am Friedhof Geschehene zu entschuldigen, erfährt er, dass sie mit Sicherheit lebenslang in eine Nervenklinik eingesperrt wird. Tornike ist aufgebracht und fassungslos. Im Haus der Familie Arawidse kommt es zur letzten heftigen Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Tornike erträgt die Lügen seiner Familie nicht mehr, wirft Awel Eigennutz, Verlogenheit, Skrupel- und Schamlosigkeit vor und macht ihn dafür verantwortlich, dass Ketewan ungerechterweise in die Ner-

venheilanstalt eingewiesen wird. Die Konfrontation endet damit, dass Awel seinem Sohn eine Ohrfeige gibt, Tornike sich in seinem Zimmer einschließt und mit dem Gewehr erschießt, das ihm sein Großvater geschenkt hat. Das tragische Ereignis bringt Awel schließlich zur Verzweiflung, Einsicht und Reue. In einem dunklen Zimmer seines Hauses hält er einen Monolog, in dem er sich und sein ganzes Geschlecht verflucht. Schließlich realisiert er Ketewans Forderung, indem er am Friedhof eigenhändig Warlams Leiche ausgräbt und von einem hohen Hügel wirft. Mit dieser Szene endet die zweite Rahmenhandlung und die Erste wird wieder aufgenommen. Die letzte Einstellung der Anfangsszene, in der Warlams Zeitungsfoto in Großaufnahme zu sehen ist, wird gezeigt. Ketewan liest seinen Nachruf, unterhält sich ein wenig mit ihrem Gast, der noch immer in großen Tönen von Warlam spricht, und kümmert sich weiter um ihre Torten. Der Film endet mit einem symbolischen Dialog zwischen Ketewan und einer alten Frau, die an ihrem Fenster steht und fragt, ob die Warlam-Straße, in der Ketewan wohnt, zur Kirche führe.

Die Rückkehr der Geschichte zur ersten Rahmenhandlung legt nahe, dass die zweite Rahmenhandlung bloß eine Fantasie Ketewans war, in der sich die Protagonistin nach Gerechtigkeit und Wahrheit sehnt. Daraus folgt, dass die Reue der Betroffenen noch bevorsteht und weder die Gerichtsverhandlung noch die Tragödie der Familie Arawidse in der Realität stattgefunden haben.

3.2.3.1 Inspiration von der Wirklichkeit

Obwohl die von Abuladze erzählte Lebensgeschichte einer fantasierenden Konditorin den Anschein erweckt, vollkommen fiktiv zu sein, hat sie ihre Wurzeln in der Realität. Der Regisseur betont in einem Interview: „Praktisch hinter jeder Sequenz im Film steht eine reale Tatsache, ein realer Mensch.“ (V.F.)³³⁶ In Tiflis besuchte Abuladze eine Frau namens Ketuse Orchelašvili, die ihm ihre Lebensgeschichte offen legte. Sie erzählte ihm von der Erschießung ihres Vaters im Jahr 1937, der Verhaftung ihres Mannes, der ein bekannter Dirigent war, und von ihrer Deportation nach Kasachstan zusammen mit ihren Kindern. Nachdem sie überlebt und zurückgekehrt war, verdiente sie ihr Geld mit selbstgemachten Torten. Abuladze orientierte die Vergangenheit von Ketewan Barateli, der Protagonistin seines Filmes, an der tragischen Geschichte von Ketuse Orchelašvili. Auch Ketewans Racheakt an Warlam hat einen wahren Hintergrund: In dem kleinen georgischen Dorf Mingreli hatte jemand eine frisch beerdigte Leiche ausgegraben und diese an das Haustor der Verwandten gestellt.³³⁷ Ketuse Orchelašvilis Leben war jedoch nicht die einzige Quelle, die Abuladze für seinen Film heranzog.

³³⁶ Pol'skaja, Lidija: O Prošlom dlja buduščego. In: Literaturnaja gazeta. 25/2 (1987). o.S.

³³⁷ Vgl. Zorkaja (1987). S. 39.

Er stützte sich bei seiner Arbeit auch auf die Schilderungen weiterer Opfer stalinistischer Repressionen. Den Anstoß zur Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära bekam der Regisseur im Übrigen auf seinem Weg zur Arbeit: An der Kreuzung, die er auf dem Weg zum Gruziafil'm Studio täglich überquerte, liefen drei Straßen zusammen, die nach dem Theaterregisseur Aleksandr Achmeteli, dem Dirigenten Evgenij Mikeladze und dem hohen bolschewistischen Politiker Mamija Orachelašvili benannt waren. Diese berühmten georgischen Persönlichkeiten, deren Leistungen Abuladze bewunderte, wurden 1937 zu Opfern der stalinistischen Säuberungen.³³⁸

In POKAJANIE setzt sich Tengiz Abuladze mit dem verheerendsten Abschnitt der Stalin-Ära auseinander. Er fundiert seinen Film auf geschichtlichen Tatsachen, realen Schicksalen und Erzählungen, wählt aber für deren filmische Umsetzung irrealer Darstellungsweisen. Die Wahl seiner Mittel begründete er folgendermaßen:

„Die Geschichte ist in vielen ihrer Ausprägungen dermaßen fantastisch und absurd, dass man sie mit Mitteln der realistischen Kunst nicht vollkommen und genau nachbilden kann – sie fordert Formen und Stile, die mehr ihrem Wesen entsprechen.“ (V.F.)³³⁹

3.2.4 Stilmittel

Nicht nur die ausgeklügelte narrative Struktur, sondern auch die Darstellungsweise, bei der Tengiz Abuladze bewusst verschiedene Stilmittel einsetzt und miteinander vermischt, macht seinen Film unkonventionell. Als man ihn nach den Genre seines Films fragte, antwortete er: „Ich glaube: eine «schwermütige Phantasmagorie», «groteske Tragikomödie» oder, vielleicht «lyrische Tragikfarce».“ (V.F.)³⁴⁰. In der Diegese herrschen Surrealismus, Fantasie und Absurdität vor. Groteske und exzentrische Stilelemente werden vor allem in der Epoche Warlams eingesetzt. Abuladze arbeitet auch mit der Macht der Symbolik. So platziert er in einzelne Einstellungen aus der bildenden Kunst bekannte Symbole etwa des Christentums oder der Antike; mitunter konstruiert er auf diese Weise auch ganze Szenen. Lyrische Zitate werden visuell und verbal zum Ausdruck gebracht. Durch den gezielten Einsatz von ausgewählten Musikstücken werden intertextuelle Bezüge hergestellt und der surrealistische oder widersprüchliche Eindruck verstärkt. Die Tragik wohnt der Geschichte Ketewans inne. Nichts ist im Film dem Zufall überlassen, alles ist durchdacht, allem liegt eine bestimmte Aussagen zugrunde.

³³⁸ Vgl. Gerber, Alla: «Ja sdelał etot fil'm dlja molodych». In: Junost'. 5 (1987). S. 83.

³³⁹ Pol'skaja (1987). o.S.

³⁴⁰ Zorkaja (1988), S. 7.

3.2.4.1 Anachronismen

Einer der auffälligsten Stilmittel, das im Film durchgehend zum Einsatz kommt, ist der Anachronismus. Da mit einem filmischen Anachronismus meistens die Platzierung von Gegenständen einer zukünftigen Zeit in der Vergangenheit gemeint ist, verwenden Woll und Youngblood die Bezeichnung „counteranachronism“³⁴¹ für das Erscheinen von obsoleten Dingen in der Gegenwart. Zeit und Ort der Handlung sind in POKAJANIE nicht genau festgelegt, doch die Epoche Warlams weist viele Parallelen zur zweiten Hälfte der 1930er-Jahre auf, in der Stalin die großen Säuberungen durchführen ließ. Die erste und zweite Rahmenhandlung kann man der Entstehungszeit des Films, also den frühen 80er-Jahren zuordnen. Der „counteranachronism“ wird besonders in den eingesetzten Verkehrsmitteln und Kostümen deutlich. Im Großteil des Films entspricht der Kleidungsstil der Figuren den zeitlichen und sozialen Umständen. Diese Angepasstheit wird durch Elemente aus dem Spätmittelalter und der Renaissance aufgebrochen. In der Epoche Warlams tragen seine Handlanger, während sie die Verhaftungen durchführen, mittelalterliche Ritterrüstungen und Speere. Ketewan wird von zwei Rittern in den Gerichtsaal geführt, die Richter tragen Perücken und elisabethanische Trachten. Als Transportmittel dienen im Allgemeinen Pferde. Die Verhafteten werden zur Zeit Warlams und selbst noch zwei Generationen später in einem von Pferden gezogenen Gefängniswagen transportiert. Diese unzeitgemäßen Requisiten und Kostüme vermischen sich mit der im 20. Jahrhundert stattfindenden Handlung des Films und stechen heraus. Die Ritterrüstungen repräsentieren eine Zeit der Gewalt und blutigen Kriege. Ihre Präsenz in der Vergangenheit – während Warlams repressiver Herrschaft – und ihr Weiterbestehen in der Gegenwart – im Gerichtsaal – verbindet die erste Rahmenhandlung mit der Rückblende und lässt ein Relikt aus Zeiten des Terrors in der Gegenwart fortleben.

3.2.4.2 Fantasie, Traum, Surrealismus und Symbolik

Im Kapitel über den Plot und die Struktur des Films wurde bereits erörtert, dass Träume und Fantasien der Figuren wichtiger Bestandteil der zweiten Rahmenhandlung und der Rückblende sind. Diese haben in dem Film eine prophetische, erinnernde oder reflexive Funktion. Nino Barateli hat in Ketewans Rückblende einen Tagtraum, in dem sie mit ihrem Mann Sandro vor Warlam und seinen Schergen flieht. Ihre Flucht führt sie durch die Kanalisation, durch enge Gassen der Stadt und auf ein frisch gepflügtes Feld, in dessen Erde sie sich bis zum Kopf eingraben und trotzdem entdeckt werden. Die aus der Erde schauenden Gesichter von Nino und Sandro stehen symbolhaft für ihr weiteres Schicksal: Sie werden beide von Warlam „unter die

³⁴¹ Woll, Josephine/Youngblood, Denise J.: Repentance. KINOfile Film Companion 4. London u.a.: I.B. Tauris 2001. S. 75.

Erde gebracht“. In ihrem zweiten Traum sieht Nino, wie Sandro nach seiner Urteilsverkündung in surrealistischer Atmosphäre eine qualvolle Hinrichtung über sich ergehen lassen muss. Das Bild von Sandro, der nur mit einem weißen Tuch bekleidet an den Handgelenken aufgehängt zu sehen ist, erinnert stark an die Kreuzigung Jesus und prophezeit Nino den Tod ihres Mannes.

Als die erste Gerichtsverhandlung zu Ende geht, erinnert sich Tornike an die letzten Handlungen des Großvaters vor seinem Tod. In seiner Erinnerung befindet er sich zusammen mit Warlam an einem sonnigen Tag auf einem runden, von hohen Mauern umschlossenen Platz. Der alte, manische Warlam versucht, sich vor dem Licht der Sonne zu verstecken und behauptet, es würde ihn verfolgen und ihn zum „Verbluten“ bringen, während Tornike versucht, ihn zu beruhigen. Das Licht steht symbolisch gleichermaßen für die Wahrheit und für die von Warlam begangenen Verbrechen, die ihn verfolgen und verborgen werden müssen, um den guten Ruf seiner Person und Familie zu erhalten. Ninos erster Traum und Tornikes Erinnerung werden klar als Handlungen abgrenzt, die sich in den Köpfen der Figuren abspielen, indem die Nahaufnahme eines schlafenden oder nachdenkenden Gesichts die fantastische Szene einführt. Hingegen deutet Abuladze auf keine Weise an, dass sich Avels Beichtszene nur in seinen Gedanken abspielt. Als Avel im Keller eine Gestalt sieht, die einen Fisch verzehrt und deren Gesicht von einer schwarzen Kapuze verborgen wird, nimmt er an, dass es sich um den heiligen Vater handelt und erzählt der Gestalt von seiner moralischen Spaltung, seinem Glaubensverlust und seiner Suche nach Identität sowie dem Sinn seiner Existenz. Durch den unappetitlichen, gierigen Verzehr des Fisches, der symbolisch für Jesus Christus steht, entfernt sich die Figur von einer gottesgleichen, heiligen Gestalt. Sie bezeichnet Avels Beichte als Lüge, beschimpft ihn als Feigling und entpuppt sich schließlich als der diabolische Geist Warlams. Am Ende der Szene folgt ein Schnitt auf die Großaufnahme des verschwitzten, erbleichten Gesichts Avels, der neben seiner Frau bei der zweiten Gerichtsverhandlung sitzt und in seinen Händen das abgenagte Fischskelett aus der vorigen Szene hält, von dem er nicht weiß, wie es in seine Hände gekommen ist. An dieser Stelle verschwimmen die Grenzen zwischen Realität und Fantasie. Dieser Eindruck wird potenziert, als die Erzählung am Ende des Films wieder zur Anfangsszene zurückkehrt und suggeriert, dass die gesamte Gerichtsverhandlung und also die Tragödie der Familie Arawidse nur der Fantasie der Protagonistin entsprungen sind.

Dass der Regisseur in seinem filmischen Werk etliche Traum- und Fantasieszenen einbaut und mit den Grenzen zwischen diesen spielt, lässt sich auf seine Auffassung von der Natur der Kunst zurückführen:

„Das Wesen des Kunstschaffens ist meiner tiefen Überzeugung nach unerkennbar, es befindet sich irgendwo im Unterbewusstsein. Es gibt Szenen – nicht nur in «POKAJANIE», aber zum Beispiel auch in «MOL'BA», die ich mir selber nicht erklären kann. Sie sind das Resultat einer Eingebung, irgendeines plötzlichen Einfalls. In «POKAJANIE» gibt es nicht nur einzelne Einstellungen oder Phrasen, sondern ganze Episoden, die ich geträumt habe. Im Traum, wurden sie wahrscheinlich von meinem Unterbewusstsein hervorgebracht.“ (V.F.)³⁴²

Abb. 31



Abb. 32



Abb. 33



Abb. 34



3.2.4.3 Musik und literarische Zitate

Die im Film vorkommenden klassischen und zeitgenössischen Musikstücke wurden von der Co-Autorin des Drehbuchs, Nana Džanelidze, ausgewählt. Sie haben nicht bloß eine handlungsbegleitende oder verstärkende Funktion, sondern sind, gleichberechtigt mit anderen filmischen Ausdrucksmitteln, an der Konstruktion von Sinn und Aussage mitbeteiligt. Besondere Wirkung entfaltet die Musik zumal dann, wenn sie als emotionaler Gegenpol zu dem in einer Szene Geschehenen zum Einsatz kommt.

Der Großteil der Musik ist diegetisch. Warlams impulsive Darbietung einer Arie der Figur Manrico aus Verdis Oper *IL TROVATORE* im Wohnzimmer und vor den Augen der Familie Barateli wirkt eher bedrohlich und unheilverkündend als kunst- und gefühlvoll. In der Kirche,

³⁴² Pol'skaja (1987). o.S.

in der Warlam ein Laboratorium für die Durchführung wissenschaftlicher Versuche aufbauen ließ, hört man eine Radiosendung, in der Albert Einsteins letzte, besorgniserregende Rede über die Tragödie des Gelehrten und der Gefahr des Atoms vorgetragen wird. Im Anschluss an die Sendung folgt ein plattes Unterhaltungslied, das im starken Kontrast zur Kirchenatmosphäre und zu dem davor Gesagten steht, geradezu als würde es alles Geistliche und Geistige ignorieren. Ähnliche Musik ist zu hören, als sich Tornike nach dem Streit mit seinem Vater im Zimmer einschließt und erschießt. Dabei spielt im Hintergrund das fröhliche Lied SUNNY von Bonney M., das die nichtsahnenden oder sich bewusst ablenkenden Gäste im Wohnzimmer im Radio hören. Einen besonderen Kontrast zwischen der Bild- und Tonebene stellt Ninos fürchterlicher, surrealistischer Traum dar, in dem der sichtlich mitgenommene Sandro durch einen dunklen, engen Gang zu seiner Urteilsverkündung geführt wird und schließlich halbnackt und mit schmerzverzehrtem Gesicht mit den Händen in Fesseln von einer Decke hängend zu sehen ist. In der Szene ist durchgehend Ludwig van Beethovens ODE AN DIE FREUDE zu hören. Schillers Worte über Freude, Gleichberechtigung, Friedlich- und Brüderlichkeit der Menschen und Beethovens kraftvolle, feierliche Komposition kontrastieren mit Bildern des Leides und der Ungerechtigkeit. Nana Džanelidze sagte in einem Interview, dass während der Einsatz der meisten Musikstücke spontan während den Dreharbeiten beschlossen wurde, die Verwendung der ODE AN DIE FREUDE bereits im Drehbuch festgelegt war. Die Inspiration dazu seien Erzählungen von Gefangenen deutscher Konzentrationslager gewesen: Diese hätten sich erinnert, wie Menschen vor ihrer Hinrichtung die ODE AN DIE FREUDE sangen.³⁴³

Zu einer literarischen Zitat kommt es, als Warlam eines Abends die Familie Barateli besucht. Der Despot trägt als Zugabe zu seiner Opernarie William Shakespeares SONETT 66 vor, um sein kulturelles Wissen und Verständnis für Kunst unter Beweis zu stellen. Wie bereits der Musikuntermalung liegt auch diesem literarischen Zitat die Paradoxie zugrunde, dass ein Charakter wie Warlam, der die personifizierte Lasterhaftigkeit und Bösartigkeit repräsentiert, ein Sonett vorträgt, in dem Shakespeare den ungerechten Lauf der Welt anprangert: Er sehe wie Tugenden zu Lastern würden, die Wahrheit verlacht, das Gute vom Bösen dominiert und die Kunst von den Autoritäten mundtot gemacht werde. Allerdings verweist er mit dieser Rezitation freilich auch auf seine bösen Absichten, die Entwicklungen, die unter seiner Herrschaft eintreten werden, und die Machtlosigkeit seiner Opfer.

³⁴³ Vgl. o. V.: Fil'm sam vybiral sebe muzyku. In: Muzykal'naja Žizn'. 10 (1987). o.S.

3.2.4.4 Visuelle Gestaltung

Für die satte, kräftige Farbigkeit der Bilder zeichnet der Kameramann Michail Agranovič verantwortlich. Sie heben POKAJANIE vom Großteil der blassen sowjetischen Kinoproduktionen Anfang der 80er-Jahre ab. Die Farben der alten georgischen Flagge Rot, Schwarz und Weiß werden in der zweiten Szene auf Warlams Beerdigung eingeführt und sind in vielen Filmszenen zu sehen. Bei der Montage wurde wenig geschnitten und auf lange Einstellungen gesetzt. Auffallend ist Abuladzes unkonventionelle Arbeit mit Einstellungsgrößen. Statt der gängigen Methode, eine Szene mit einer Totalen einzuführen und sich dann an Details und Objekte anzunähern, geht der Regisseur den umgekehrten Weg. Etliche Szenen werden mit einer Nahaufnahme etabliert. Danach folgt das sukzessive Distanzieren vom Objekt. Der Film wird dominiert von Großaufnahmen, die die Gesichter der Protagonisten einfangen. Kleinste Gesichtsregungen und mimische Details werden sichtbar gemacht. Dadurch bekommt man Einblick in die Psyche und Seele der Figuren.

3.2.5 Die Auseinandersetzung mit der Stalin-Ära in POKAJANIE

Tengiz Abuladze verpackt die Auseinandersetzung mit der stalinistischen Vergangenheit in die tragische Geschichte der Protagonistin Ketj Barateli. Die Rückblende, in der über Warlams Machtübernahme und dessen Folgen berichtet wird, ist eine Allegorie auf die Zeit des großen Terrors zwischen 1937 und 1938, dem besonders viele Menschen aus verschiedensten sozialen Schichten zum Opfer fielen. Obwohl weder der Ort noch die Zeit der Handlung genau festgelegt werden und im Film verstärkt mit Symbolen und Metaphern gearbeitet wird, ist der Bezug auf Stalin und die Repressionen, Methoden und Politik seiner Zeit in etlichen Szenen deutlich wahrnehmbar. In der folgenden Analyse soll verdeutlicht werden, wie der Regisseur in einzelne Szenen und Darstellungen verschiedene Phänomene und Merkmale der Stalin-Ära einarbeitet.

3.2.5.1 Personenkult

In der ersten Szene der Rückblende sieht man die kleine Ketewan, die an dem Fenster ihres Hauses Seifenblasen bläst und die Inauguration Warlams beobachtet. Auf den Straßen der Stadt herrscht festliche Stimmung. Es ist laute Marschmusik zu hören und feierlich gekleidete Menschen sowie Portraits des neuen Bürgermeisters sind zu sehen. Zum Amtsantritt versammelt sich Warlam mit seiner Gefolgschaft und verschiedenen Repräsentanten der Stadt auf dem Balkon eines Hauses. Als ein Wasserrohr auf der Straße platzt und die Arbeiter das mit

starkem Druck in die Luft spritzende Wasser nicht unter Kontrolle bringen können, kippt die Szene ins Absurde. Anhand der übertriebenen Gestik der Redner sieht man den Enthusiasmus und Fanatismus, mit dem sie ihre Ansprachen abhalten, während die dröhnende Marschmusik ihre Worte übertönt und sie das Wasser völlig durchnässt. Die Bilder erinnern an die Paraden und Kundgebungen der 30er-Jahre, bei denen stalinistischer Personenkult betrieben wurde und Lobreden auf das kommunistische System sowie den Machthaber gehalten wurden. In der Inaugurationsszene führt Abuladze ein gewisses Maß an komischen und erschreckenden Elementen ein, das im Laufe des Films nicht überschritten wird und andere absurde und groteske Szenen ermöglicht.³⁴⁴

Abb. 35



Abb. 36



3.2.5.2 Charakterisierung des Despoten

Als das Wasser gestoppt wird, tritt Warlam auf. In einer Totalen ist der neue Bürgermeister auf dem Balkon des Gebäudes zu sehen. Hinrichtungen, Tod und Unheil sind untrennbar mit Warlams Amtsantritt verbunden und werden in der Einstellung durch einen am Nebengebäude platzierten Galgen mit einem darauf sitzenden schwarzen Raben symbolisiert. Die Worte seiner Ansprache gehen ebenfalls in der lauten Marschmusik unter. In dieser Szene bekommt der Zuschauer zum ersten Mal den Diktator in seiner Ganzheit zu sehen. Warlams Pincenez gleicht dem von Lavrentij Berija, der schmale Oberlippenbart ist ein von Adolf Hitler übernommenes Charakteristikum und seine Uniform hat Ähnlichkeiten mit jener Benito Mussolinis. Indem er seine Filmfigur mit charakteristischen Attributen allgemein bekannter Diktatoren versieht, vermeidet der Regisseur den Bezug auf eine einzige konkrete historische Person und zeigt zudem auf, dass sie ungeachtet ihrer äußeren Merkmale ihrem Wesen nach doch alle gleich waren.³⁴⁵

³⁴⁴ Vgl. Gerber (1987), S. 83.

³⁴⁵ Pol'skaja (1987). o.S.

Während Warlams Ansprache holt Sandro Barateli die kleine Ketewan und seine Frau Nino vom Fenster und verschließt es. Warlam entgeht diese Geste nicht. Plötzlich verstummen die Marschmusik und seine Rede. Sandros ernster Blick trifft auf Warlams erstauntes Gesicht. Es ist in einer Großaufnahme in direktem, hartem Sonnenlicht zu sehen. Langsam verziehen sich seine Lippen zu einem heimtückischen Lächeln. Der Konflikt zwischen dem intellektuellen, souverän denkendem Künstler und dem Despoten ist etabliert.

Abb. 37



Abb. 38



3.2.5.3 Entweihung religiöser Kultstätten

Die darauffolgende Szene zeigt die ersten Auswirkungen von Warlams Amtszeit als Bürgermeister: Bei ihrem Kirchenbesuch sehen Sandro und Nino Barateli, dass in der ältesten Kirche der Stadt eine wissenschaftliche Versuchsanlage untergebracht wurde. Einstellungen von jahrhundertalten Fresken mit biblischen Szenen kontrastieren mit überdimensionalen, abstrakten, technischen Apparaturen, die den Großteil des Kirchenraumes einnehmen und in diesem als Fremdkörper erscheinen. Antiklerikale Offensiven, bei denen zahlreiche Kirchen geplündert, zerstört und umfunktioniert wurden, führten bereits die Bolschewiken unter Lenin durch. Während Stalins Regentschaft und vor allem in den 30er-Jahren hatten sie ihren Höhepunkt. Die Kirchenszene ist eine überdeutliche Anspielung auf jene Zeit, in der religiöse Kultstätten zerstört oder entweiht wurden.

Abb. 39



Abb. 40



3.2.5.4 Volksfeindthematik

Da die wissenschaftlichen Experimente die Kirche zum Beben bringen und dadurch sukzessive zerstören, sucht Sandro Warlam in seinem Palmenhaus auf. Mit der Unterstützung von zwei älteren Stadtbewohnern bittet er Warlam die Versuche einzustellen. Sandro vertritt einen klaren Standpunkt: Er ist gegen eine Wissenschaft, die Kulturdenkmäler zerstört. Warlam zeigt sich verständnisvoll und zuvorkommend. Aber hinter seiner gespielten Freundlichkeit und seinem falschen Lächeln verbirgt er sein dunkles Wesen. Er wechselt das Thema, indem er Sandro auf einen entfernten gemeinsamen Verwandten anspricht und sogleich davon in Kenntnis setzt, dass er seine ablehnende Geste während seiner Ansprache am Balkon gesehen hat: „Ich sehe und bemerke alles. Hüten Sie sich vor mir, hüten Sie sich.“³⁴⁶, sagt Warlam lächelnd und startet daraufhin einen Monolog, in dem sich der wahre, erschreckende Charakter des Diktators und dessen Pläne offenbaren:

„Aber Scherz beiseite. Eigentlich ist das ja das Leben. Die einen blasen Seifenblasen, andere verfolgen Volksfeinde. Ihr Künstler geht in eurem Schaffen auf. Die Bettler betteln, die Mörder morden, die Huren, Verzeihung, huren. Aber ist das etwa normal? Ist das etwa normal?! So war es, aber so wird es nicht mehr sein. Wir verwandeln unsere Stadt in ein Paradies!“³⁴⁷

Der Gebrauch des Begriffs „Volksfeind“ ist charakteristisch für die Stalin-Ära, denn in keinem historischen Abschnitt der Sowjetunion wurde dieser häufiger benutzt. Stalin und seine Regierung sahen sich von Volksfeinden umzingelt. Genauer genommen waren Volksfeinde nicht Feinde der sowjetischen Bevölkerung, sondern hauptsächlich unschuldige Menschen mit eigener, nicht regierungskonformer Meinung. Der propagierte Begriff „Volksfeind“ sollte die Angst, Paranoia und Wachsamkeit der Sowjetbürger schüren. Tausende unschuldige Menschen wurden als Volksfeinde stigmatisiert und ins Lager deportiert bzw. hingerichtet. Nach-

³⁴⁶ Pokajanie, 00:41:37 f.

³⁴⁷ Ebd. 00:41:46 f.

dem Sandro und seine Begleiter ihre Bedenken gegenüber den wissenschaftlichen Experimenten in der Kirche geäußert hatten, wurden sie für Warlam zu Volksfeinden, ohne dass es ihnen bewusst geworden wäre.

Warlam offenbart sein wahres Wesen, als er plötzlich Mitten in seinem auf Georgisch gehaltenen Monolog „Ist das etwa normal?!“ in russischer Sprache brüllt und so mit der Ironie und der Ruhe seiner Rede bricht. Laut und aggressiv schreit er diesen Satz seinen Gästen ins Gesicht. Dieser Wechsel vom Georgischen ins Russische rückt die Filmfigur Warlam noch stärker in die Nähe der historischen Person Iosif Stalin: Stalin versuchte stets, seine georgischen Wurzeln zu verschleiern. Dass er Georgier war, war jedoch an seinem nicht ganz akzentfreien Russisch erkennbar.

Völlig unerwartet wird am Ende der Szene nach Warlams Rede das Musikstück SÄBELTANZ aus Aram Chačaturjans Oper GAJANĖ von einem versteckten Grammophon gespielt. Durch das Glasdach des Palmenhauses sind Wachen in Ritterrüstungen und mit langen Sperrn zu sehen. Sie beobachten das Geschehen im Inneren. Der schnelle Rhythmus der Musik verleiht der Situation eine bedrohliche und angespannte Note. In dieser Atmosphäre werden Warlams untergeordnete, befehlsausführende Organe etabliert, die die Bevölkerung observieren. Sie repräsentieren die stalinistische Geheimpolizei. Kurz vor dem Ende des Stückes verkündet eine neben Warlam stehende, mit Hut und in schwarzer Lederjacke bekleidete Frau das Ende des Empfangs. Ihre schwarze Lederjacke hat Ähnlichkeiten mit den schwarzen Ledermänteln der ČK der 1920er-Jahre und der sowjetischen Geheimpolizei während der Stalin-Zeit.

Warlams Polizeiapparat arbeitet schnell. Bereits in der nächsten Szene erfährt man, dass die zwei älteren Stadtbewohner, die zusammen mit Sandro für die Einstellung der wissenschaftlichen Experimente in der Kirche plädiert hatten, als Spione verhaftet wurden. Der aufgebrachte Sandro besucht seinen Freund Michail Korischeli, einen gleichermaßen hohen wie integren Politiker der Stadt. Er empfindet die gegen die Alten erhobenen Vorwürfe als absurd und deren Verhaftung als ungerecht. Daraufhin bekommt Michail einen Anruf von Warlam, der ihn von der Freilassung der Greise informiert. Die aufgrund eines angeblichen Missverständnisses durchgeführte Festnahme ist ein Einschüchterungsversuch Warlams gegenüber Bürgern, die Kritik an seinen Verordnungen äußern. Diese repressive Vorgehensweise war für die Stalin-Ära genauso typisch wie die Bezeichnung der Spionage, wegen der regelmäßig unschuldige Menschen verhaftet wurden.

Abb. 41



Abb. 42



3.2.5.5 Konflikt künstlerische Intelligenz – Staat

Eines Abends besucht Warlam mit seinen Wachen die Familie Barateli, um Sandros Familie kennenzulernen, seine Gemälde zu betrachten und den Künstler für seine Vorhaben zu gewinnen. Die Szene wurde in Tiflis im Haus der bekannten georgischen Künstlerin Èlena Achvlediani³⁴⁸ aufgenommen. Das Haus war zum Zeitpunkt der Dreharbeiten ein Museum zu Ehren der Künstlerin und repräsentativ für die künstlerische Intelligenz Georgiens des 20. Jahrhunderts.³⁴⁹ Von Anfang an inszeniert sich Warlam als kulturell bewanderten, intellektuellen Menschen. Sein Verhalten ist durchwegs theatralisch. Er singt Opernarien, zitiert Shakespeare, spricht pathetisch und gibt sich als großer Kenner und Schätzer der Kunst. Sandros Werke lösen bei ihm Erstaunen und Begeisterung aus. Er erkennt das Talent des Malers und sieht einen künftigen Nutzen in ihm.

Warlam spricht sich für eine realistische, das werktätige Volk darstellende Kunst aus und macht Sandro klar, dass zum gegenwärtigen Zeitpunkt individuelle, wirklichkeitsfremde Kunst nicht akzeptiert werde. Durch seine Worte klingt die einzige akzeptierte Kunstrichtung der Stalin-Ära durch: Der sozialistische Realismus. Den Vorgaben und Kriterien des sozialistischen Realismus mussten sich alle sowjetischen Künstler anpassen. Abweichendes wurde nicht toleriert, sondern verboten und bestraft. Der Konflikt zwischen dem Künstler und dem Despoten verschärft sich, als Warlam versucht Sandro für seine Mission zu gewinnen, das Volk aufzuklären und das Kulturniveau anzuheben. Sandro geht jedoch auf Warlams indirektes Angebot, seine Kunst in den Dienst des Machthabers zu stellen, nicht ein und verweist darauf, dass das Volk nur von einem moralischen Held und nicht von Warlam oder seiner Malerei aufgeklärt werden könne. Als unabhängiger, freidenkender Künstler will Sandro seine Kunst nicht anpassen, einer Autorität unterstellen oder für bestimmte Zwecke instrumenta-

³⁴⁸ Èlena Dmitrievna Achvlediani (1901–1975): Georgische Malerin, Grafikerin und Bühnenbildnerin.

³⁴⁹ Vgl. Zorkaja (1987), S. 45.

lisieren lassen. Seine widerständige, ablehnende Haltung hat gravierende Konsequenzen: Kurz nachdem Nino einen Alptraum hat, in dem sie und Sandro von dem ariensingenden Despoten verfolgt und aufgespürt werden, kommen Warlams in Ritterrüstungen gekleideten Wachen in ihr Haus, verhaften ihren Mann und konfiszieren seine Bilder.

Der Konflikt zwischen Sandro und Warlam in dieser Szene steht für das schwierige Verhältnis zwischen der künstlerischen Intelligenz und dem Staat während Stalins Regentschaft im Allgemeinen. Die künstlerische Intelligenz gehörte zu den zahlreichen Opfern des stalinistischen Systems. Diejenigen, die sich wie Sandro Barateli dem volksnahen, massenverständlichen, staatskonformen Stil nicht anpassen wollten, wurden mit Berufsverboten belegt, in Zwangsarbeitslager geschickt oder verurteilt und hingerichtet. Dasselbe Schicksal ereilt Sandro Barateli.

3.2.5.6 Anonyme Denunziationen

Nachdem Michail Korischeli erfährt, dass sein guter Freund Sandro verhaftet wurde, bestellt er Warlam zu sich, um den Grund für die Verhaftung zu erfahren. Warlam legt ihm den Brief einer anonymen Malergruppe vor, die absurde Vorwürfe gegen Sandro erhebt. Dabei wird ihm etwa vorgeworfen, ein wahnsinniger Antichrist zu sein, der mit einer anarchistischen Dichtergruppe in Kontakt stehe, und seine individuelle Kunst wird als Gefahr für die Gesellschaft bezeichnet. Michail erkennt die Haltlosigkeit der Anschuldigungen und die Provokation, die von dem Brief ausgeht, und will nicht akzeptieren, dass der Brief seinen Freund Sandro plötzlich zu einem Feind gestempelt. Warlam rechtfertigt die Verhaftung damit, dass er dem Willen der Mehrheit und des Volkes folgen müsse und dass selbst Freunde und Verwandte zu Feinden werden könnten. Er behauptet sogar, dass Michail und er Sandros Opfer seien. Die Äußerungen Warlams machen Michail wütend, sodass er schließlich den Brief zerreißt und Warlam ohrfeigt.

Warlams Rechtfertigung, nach dem Willen des Volkes zu handeln und die Position der Mehrheit zu vertreten, entspricht der Ansicht der Kommunisten, bei denen nicht der Einzelne, sondern die Masse zählte. Stalin propagierte seine Politik und Maßnahmen stets als dem Wohl der Massen dienend, wodurch er ihren eigennützigen Zweck verschleierte: Die Erhaltung und Ausweitung seiner Macht.

Desweiteren wird in der Szene die während der Stalin-Ära gängige Praxis der anonymen Denunziation thematisiert. Die Volksfeindthematik wurde nicht nur von den Behörden, sondern auch von der Bevölkerung missbraucht, um sich an Mitmenschen zu rächen oder eigene Vorteile herauszuschlagen. Menschen belasteten sich gegenseitig mit erlogenen Anschuldigungen

und lieferten der NKVD anonyme Hinweise. Obwohl es oft keine Beweise gab, führten die Denunziationen zu zahlreichen Verhaftungen unschuldiger Bürger.

3.2.5.7 Deportation, Zwangsarbeitslager und Briefeurlaubnis

Der Auseinandersetzung zwischen Michail und Warlam folgen zwei Schlüsselszenen, die wie dokumentarische Aufnahmen aus dem tristen Alltag der von stalinistischen Repressionen betroffenen Menschen wirken. Tengiz Abuladze sagte im Bezug zu diesen Szenen:

„Das gesamte bildliche System des Films bietet Raum für Mehrdeutigkeit. Aber es gibt in diesem (bildlichen System des Films) einige Szenen, die eben keine Mehrdeutigkeit zulassen. Sie müssen in ihrer Intention von allen Zuschauern eindeutig aufgefasst werden.“ (V.F.)³⁵⁰

In der ersten Szene stehen Menschen in einer langen Schlange in einem schlecht beleuchteten Gefängniskorridor, in der Hoffnung, positive Neuigkeiten über an eingesperrte oder verbannte Angehörige gesandte Briefe und Pakete in Erfahrung zu bringen. Ihre Gesichter sind ernst und besorgt. Mit den Worten „Kinder werden ohne Anstehen eingelassen.“³⁵¹ zieht eine Frau mit ihrem Kind im Arm an der Schlange vorbei zu einem kleinen Fenster in einer Blechmauer, aus dem Licht scheint. Sie sagt ihren Familiennamen, reicht ein Dokument durch die Luke und bekommt die Antwort: „Das Päckchen ist angenommen.“³⁵² Sichtlich erleichtert und erfreut verlässt sie den Ort. Nachdem die nächste Frau in der Schlange den Namen ihres Mannes gesagt und ihr Dokument vorgezeigt hat, bekommt sie den Satz „Ist verbannt, er darf nicht schreiben.“³⁵³ zu hören. Tiefe Verzweiflung überkommt sie. Schreiend und mit den Fäusten gegen die Mauer schlagend fordert sie, man solle sie vom Tod ihres Mannes unterrichten, anstatt sie weiter hinzuhalten und zu quälen. Sie wird von einer Wache abgeführt. Als Nino Barateli an der Reihe ist, bekommt sie denselben emotionslosen, lakonischen Satz aus dem Fenster zu hören. Menschenschlangen vor Gefängnissen waren in der Stalin-Ära keine Seltenheit. Die Zahlen der verhafteten und in Zwangsarbeitslager oder Sondersiedlungen deportierten Menschen waren in der Zeit des Großen Terrors und in der Nachkriegszeit die höchsten in der sowjetischen Geschichte. Die Gefängnispost war die einzige Möglichkeit, um mit den Inhaftierten Kontakt aufzunehmen und ihnen Lebensmittelrationen zu senden. Wenn der Angehörige keine Briefeurlaubnis hatte bzw. keine Post empfangen oder schreiben durfte, war das oft ein Indiz für seinen Tod. Die russische Dichterin Anna Achmatowa stand 17 Monate in ähnlichen Menschenschlangen, nachdem ihr Ehemann in den 30er-Jahren verhaftet

³⁵⁰ Pol'skaja (1987). o.S.

³⁵¹ Pokajanie, 01:12:31.

³⁵² Ebd. 01:12:52.

³⁵³ Ebd. 01:13:01.

und ihr Sohn in ein Zwangsarbeitslager deportiert worden waren.³⁵⁴ Ihr Werk REKVIEM³⁵⁵ besteht aus mehreren Gedichten, in denen sie vor allem die Verbannung des Sohnes verarbeitet. Im Epilog des Werkes beschreibt sie ihre Eindrücke, Gefühle und Beobachtungen während der Zeit, die sie zusammen mit vielen anderen vor den Leningrader Gefängnissen verbracht hat:

Ja, ich erfuhr, wie ein Gesicht verfällt,
Wie unter Augenlidern Angst hervorblickt,
Wie Leid in harter Keilschrift ganze Seiten
Auf ihrer Opfer Wangen überträgt;
Wie Locken, aschblond, oder dunkles Haar
In einer einzigen Nacht zu Silber werden,
Wie auf demütigen Lippen Lächeln welkt,
Wie Todesschreck in trockenem Lachen mitschwingt –
Und darum bete ich nicht nur für mich,
Für alle bete ich, die mit mir standen
In grimmer Kälte und in Juliglut
An jener roten, blind gewordenen Wand.³⁵⁶

Die Bilder der Gefängnissszene aus POKAJANIE wirken wie ein visuelles Zitat aus Achmatovas Schlussgedicht, das die Alltagsrealität der Angehörigen von Deportierten und Verhafteten am Ende der 30er-Jahre wiedergibt.

Während der gesamten Szene spielt das Titellied aus dem Film SOUS LES TOITS DE PARIS von René Claire aus dem Jahr 1930 im Hintergrund. Die Wahl der Musik ist kein Zufall, sondern vielmehr eine Anspielung auf reale Verhältnisse: In der georgischen Stadt Telawi befand sich unmittelbar neben einem Gefängnis ein Kino, in dem Tag und Nacht Vorstellungen liefen. Es ist nicht auszuschließen, dass die Insassen und Besucher des Gefängnisses die Filmmusik der ersten Tonfilme hörten.³⁵⁷

³⁵⁴ Vgl. Achmatova, Anna: Anna Achmatova Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Hans Baumann. Ebenhausen: Langewiesche-Brand Verlag 1967. S. 79.

³⁵⁵ РЕКВИЕМ. Auf Dt.: REQUIEM.

³⁵⁶ Achmatova (1967), S. 92.

³⁵⁷ Vgl. Zorkaja (1987), S. 44.

Abb. 43



Abb. 44



Während die Darstellungen in der Gefängnissszene ein Phänomen der Stalin-Ära direkt vermitteln, arbeitet die nächste Szene mit metaphorischen Bildern. Nino bekommt die Nachricht, dass am Bahnhof der Stadt frisch gefällte Baumstämme angeliefert worden seien, von denen einige möglicherweise Namen der Verbannten und ihren Verbannungsort trügen. Zusammen mit Ketewan läuft sie zum Holzlagerplatz am Bahnhof. An diesem Ort aus Schlamm, weitläufigen, braunen Pfützen und verstreuten Holzresten suchen Ketu und Nino zwischen den Tausenden von Baumstämmen unermüdlich nach Sandros Initialen. Ständig werden neue Baumstämme herangeschafft und abgelagert. Sie sind nicht die einzigen, die nach einem Überlebenszeichen ihres Angehörigen suchen. Eine Frau findet offensichtlich die Initialen ihres Mannes: Weinend küsst sie die zwischen den Jahresringen des Baumes eingeritzten alphanummerischen Zeichen und streichelt den dunklen Stamm, als wäre er das Gesicht des Geliebten. Ihr Mund bewegt sich, doch ihre Worte sind nicht hörbar, da die Originaltöne ausgeblendet sind und die gesamte Szene durch ein melancholisches Musikstück untermalt ist.

Die kleine Ketewan hat die Suche aufgegeben. Sie sitzt auf dem von Holzspänen bedeckten Boden und wühlt mit ihren Fingern im Sägemehl. Eine Großaufnahme zeigt ein Fließband, das Holzmehl befördert. Ketewan beobachtet den Vorgang. In der letzten Einstellung sitzt Nino mit ihrer Tochter in den Armen vor aufeinander gestapelten Baustämmen. Sie sind hoffnungslos, erschöpft und entmutigt. Das Unglück und die Verzweiflung der Suchenden sind nicht nur auf ihren Gesichtern abzulesen. Sie werden zusätzlich durch die kalte, nasse und düstere Atmosphäre des Ortes und die von Gija Končeli komponierte, melancholische Musik vermittelt. Diese Szene wurde im November 1983 an einem Originalschauplatz gedreht, der sich entlang der Eisenbahnstrecke der georgischen Stadt Batumi befand. Der Zustand des Ortes wurde nicht verändert und keine zusätzlichen, künstlichen Kulissen gebaut.³⁵⁸ Aus den Bildern dieses desolaten Ortes und seinen Elementen gewinnt die Szene ihre Tiefe und Be-

³⁵⁸ Vgl. Zorkaja (1987), S. 35 f.

deutung. Die tausenden aufeinandergestapelten Baumstämme stehen für die Opfer des stalinistischen Systems und vor allem für die Insassen der Zwangsarbeitslager. Zu den verbreitetsten und schwersten Tätigkeiten im GULag gehörte das Holzfällen, also ist es naheliegend, dass die Inhaftierten ohne Briefverlaubnis versuchten Botschaften durch die von ihnen gefällten Bäume an ihre Nächsten zu senden. Die Verarbeitung der Baumstämme zu Brettern ist eine Metapher auf den Menschenverschleiß des stalinistischen Zwangsarbeitslagersystems. Im Sägewerk werden die Bäume zersägt und damit ihrer natürlichen Form sowie des letzten Hauches an Leben beraubt. Nur die übriggebliebenen Holzspäne und das Sägemehl erinnern an den ursprünglichen Baum, der zu einem seelenlosen Holzstück geworden ist. Der GULag entstellte seine Insassen sowohl körperlich als auch seelisch und brachte vielen den Tod. Die Einstellung, in der die junge Ketewan in einem Meer aus Holzspänen sitzt, ruft ein Sprichwort in Erinnerung, das Stalin nicht nur gerne in seinen Reden verwendete, sondern auch charakteristisch für seine Politik war: Wo gehobelt wird, fallen Späne.³⁵⁹

Abb. 45



Abb. 46



Abb. 47



Abb. 48



³⁵⁹ Auf Russ.: Лес рубят – щепки летят. Les rubjat – ščepki letjat.

3.2.5.8 Anschuldigungen, Verhöre und Untersuchungen

Der letzten Einstellung der Baumstammszene folgt der Schnitt auf die Szene, in der Sandro verhört und seinem verhafteten Freund Michail Korischeli gegenübergestellt wird. Damit erfolgt auch der Wechsel vom harten Realismus zur fantastischen Groteske. Die Verhörszene kontrastiert in ihren visuellen und stilistischen Mitteln sehr stark mit der Vorangehenden.

Ein als Braut und Bräutigam gekleidetes Paar sitzt an einem weißen Piano und spielt begeistert Felix Mendelssohn Bartholdy's HOCHZEITSMARSCH an einem sonnigen Tag im Freien. Sie sind umgeben von verfallenem Mauerwerk und verwilderten Pflanzen. Plötzlich betritt der mitgenommene, in ein schmutziges, zerrissenes Hemd gekleidete Sandro Barateli den Ort und stört die harmonische Szene, die sich sogleich in ein surrealistisches Verhör verwandelt. Mit verbundenen Augen positioniert sich die Braut wie eine Statue vor dem weißen Klavier. Der Bräutigam fängt mit dem Verhör an und übernimmt die Rolle eines durchtriebenen Untersuchungsrichters. Er setzt Sandro davon in Kenntnis, dass ihn Michail Korischeli als eines der aktivsten Mitglieder einer Geheimorganisation verraten hat. Anstatt ein Geständnis abzulegen, wirft Sandro dem Untersuchungsrichter vor, unmoralisch zu handeln, Unschuldige zu bestrafen und falsche Aussagen mit fragwürdigen Methoden zu erzwingen. Die verbale Reaktion des Untersuchungsrichters auf Sandros Vorwürfe ist deutlich und steht für die Denkweise der stalinistischen Politik, Justiz und exekutiven Organe: „Moralisch ist das, was unserer gemeinsamen Sache dient. Genauen Angaben nach ist jeder „Unschuldige“ ein Feind der Nation.“

Michail Korischeli wird von einem Ritter hereingeführt. Sein Blick ist eingeschüchtert und mitgenommen, sein langes Nachthemd zerrissen und dreckig. Der Untersuchungsrichter befragt ihn vor den Augen seines Freundes. Michail gesteht, dass er als Spion einer Geheimorganisation aktiv war, für die er mit der Hilfe von 2700 Verschwörern einen Tunnel von Bombay nach London graben und vergifteten Mais für die Bevölkerung liefern sollte. Des Weiteren denunziert er Sandro als Mitglied der Organisation und spricht von einer Liste, in der alle Namen der Verschwörer aufgezählt sind. Nachdem der Untersuchungsrichter sie alleine lässt, erzählt Michail Sandro mit einem vom Wahnsinn gezeichneten Blick von seiner Taktik: Er will so viele Menschen wie möglich hineinziehen und die absurdesten Geständnisse unterschreiben. Die hohen Verhaftungszahlen sollen die Behörden misstrauisch machen und zum Nachdenken und Nachforschen bringen. Dadurch werde man die wahren Verbrecher ausfindig machen. Sandro beobachtet ihn mit einem erstaunten, fassungslosen Blick. Er erkennt seinen alten Freund nicht mehr. Schließlich wird Michail die Ausweglosigkeit seiner

Lage und die Absurdität seines Vorhabens bewusst. Er gibt einen lauten, verzweifelten Schrei von sich und bricht zusammen.

Abuladze setzt bei der Verhörszene auf Groteske, Surrealismus und Symbolik. Die Wahl der Kostüme, des Ortes und der Requisiten ist für diese Szene sehr untypisch und unrealistisch. Weder der Ort noch die Atmosphäre erinnern an eine Verhörsituation. Durch die Einleitung der Szene mit einem Hochzeitsmarsch, wird eine festliche, feierliche und positive Stimmung geschaffen, die zur eigentlichen Thematik im Widerspruch steht. Die mit Dolch, Waage und Augenbinde posierende Braut repräsentiert Themis, die griechische Göttin der Gerechtigkeit, Ordnung und Philosophie. Paradoxerweise befindet sich diese während des Verhörs an der Seite des Bräutigam–Untersuchungsrichters, der für ein System der Ungerechtigkeit und Lügen steht. Durch ihre Heirat wird die Institution der Ehe pervertiert.

Michails Geständnisse wirken absurd und frei erfunden. Dennoch sind sie analog zu den Vorwürfen und Anklagen der Schauprozesse der Stalin–Ära und besonders der Zeit der Ešovščina. In Bezug auf diese Szene und den Untersuchungen und Prozessen der Stalin–Zeit sagte Abuladze in einem Interview: „Die absurde fantastische Wirklichkeit fordert entsprechende Mittel der Darstellung.“³⁶⁰

Abb. 49



Abb. 50



Abb. 51



Abb. 52



³⁶⁰ Zorkaja (1988), S. 12.

3.2.5.9 Stalins Reden und Rhetorik

Sandros Verhör folgt die Szene von Warlams zweiter Ansprache an die Bevölkerung, die er am Balkon desselben Gebäudes und in Begleitung derselben Marschmusik hält wie in der Szene seiner Inauguration. Während er die Rede ins Mikrofon brüllt, ist sein paranoider Blick und sein zuckendes und zitterndes Gesicht in Großaufnahme zu sehen. Die Bürger verfolgen Warlams Rede aufmerksam und blicken zu ihm auf. Er fordert sie zu Misstrauen gegenüber allen Menschen sowie Wachsamkeit gegenüber Feinden auf und spricht von einer sich in Gefahr befindenden Heimat, die vom Volk verteidigt werden müsse. Stellenweise kippen seine Aussagen ins Absurde und Unlogische. So behauptet er, dass sich Feinde zahlenmäßig immer in der Mehrheit befänden; unter drei Menschen sein immer vier Feinde. Außerdem benutzt er eine chinesische Weisheit für seine Zwecke: „Ein schwarzer Kater ist im dunklen Zimmer schwer zu fangen, um so mehr, wenn er nicht dort ist.“ Warlam betont, dass er den schwarzen Kater im dunklen Zimmer fangen wolle, auch wenn sich dieser nicht dort befände, und ist überzeugt, dass das Volk mit genug Willen diese schwierige Aufgabe meistern könne.

Durch die absurden Äußerungen, die übertriebene Mimik und Artikulationsweise wird das Groteske und Absurde der Szene verstärkt. In ihrem Inhalt und ihrer Rhetorik ist die Rede des Despoten typisch für Stalins Reden aus den 30er-Jahren und der Nachkriegszeit. Stalin übertrug in diesen seine Paranoia von inneren und äußeren Volksfeinden auf die Bevölkerung. Das führte zu einer Atmosphäre gegenseitigen Misstrauens, Feindschaft, Gewaltbereitschaft und Denunziation.

3.2.5.10 Massenverhaftungen

In den letzten Szenen von Ketewans Rückblende sind der Höhepunkt der Verhaftungswellen unter Warlam und Ninos Festnahme zu sehen. Die Rolle des Diktators als Initiator des Terrors und der Repressionen, die von seinen skrupellosen und korrupten Handlangern gegen die Bevölkerung angewendet werden, kommt deutlich hervor, als Warlam von seinem Schergen namens Dokspulo aufgesucht und von der erfolgreichen Ausführung eines Auftrags informiert wird. Dokspulo hat innerhalb eines Monats alle mit dem Familiennamen Darbaisseli in der Stadt lebenden Menschen ausfindig gemacht und verhaftet. Mit verdutztem Gesicht betrachtet Warlam aus dem Fenster den Wagen voller angeblicher Feinde, der von seinen Wächtern umzingelt im Hof steht. Er befiehlt seinem Untergebenen die Verhafteten sofort frei zu lassen, da er sich an diesen Auftrag nicht mehr erinnern kann. Doch Dokspulo lässt nicht locker. Sein grinsendes, mit hartem Licht ausgeleuchtetes und in Großaufnahme gefilmtes Gesicht bekommt etwas Diabolisches, als er Warlam vorschlägt die Verhafteten im Keller

einzusperren und sie für spätere Zwecke aufzuheben. Wütend schickt Warlam seinen Schergen raus und lässt sich von der Dame mit Hut und schwarzer Lederjacke aufklären. Nachdem sie ihm etwas ins Ohr geflüstert hat verschwindet sie und schickt Doksopulo zurück in Warlams Kabinette. Mit zufriedenen Gesichtsausdruck sitzt der Despot in seinem Sessel und sagt: „Na gut, zum Teufel mit dir und auch mit ihnen, wir lochen sie alle ein.“³⁶¹ Doksopulo bedankt sich lächelnd und verlässt den Raum.

In dieser Szene thematisiert Abuladze die Massenverhaftungen, die in den Jahren des Großen Terrors zwischen 1937 und 1938 stattfanden. Das Bild des Wagens, der voll ist mit festgenommenen Menschen, erinnert an die Verhaftungs- und Deportationswellen, die zur Erfüllung von vorgegebenen Quoten stattfanden. Da für die Übererfüllung von Quoten des Öfteren Belohnungen und Auszeichnungen verliehen wurden, führten viele NKVD Agenten ihre Aufträge übereifrig aus. Auf Kosten von Unschuldigen wurde das Plansoll übertroffen. Ganze Familien wurden ausgelöscht und Volksgruppen zwangsumgesiedelt.

In der letzten Szene kommt es zu Ninos Verhaftung. Mitten in der Nacht betreten zwei in Ritterrüstungen gekleidete Wächter Ninos Wohnung, sperren sie und die kleine Ketewan in einem von Pferden gezogenen Gefängniswagen ein und führen sie fort. Schließlich wird die Tochter ihrer Mutter aus den Händen gerissen und Nino mit dem dunklen Gefängniswagen weitertransportiert. Das ist die letzte Erinnerung Ketewans an ihre Mutter. Zur Stalin-Zeit war es üblich Verhaftungen in der Nacht durchzuführen, weil das weniger aufsehenerregend war und die aus dem Schlaf gerissenen Menschen weniger Widerstand leisteten. Eines der gängigsten Transportmittel für hohe Regierungsmitglieder als auch für NKVD-Leute und Verhaftete war das Auto GAZ-M-1, das ab 1936 in der Sowjetunion produziert wurde. Dieses Model gab es nur in schwarzer Farbe, deshalb bekam es den Spitznamen „Černyj voron“³⁶². Schon das Auftauchen des Autos sorgte bei der Bevölkerung für Angst, denn es war eng mit dem stalinistischen Terror und Repressionen verbunden. Der braune von Pferden gezogene Gefängniswagen symbolisiert in POKAJANIE den „Černyj voron“. Wenn man die Form und die Linien der zwei verschiedenen Gefährte genauer betrachtet, lassen sich durchaus Parallelen feststellen.

³⁶¹ Pokajanie, 01:40:56.

³⁶² Черный ворон. Ein anderer gängiger Name für das Auto war „Emka“ (Auf Russ.: Эмка).

Abb. 53



Abb. 55



Abb. 54



Abb. 56



3.2.6 Reue

Der größte Teil des Films spielt in einer fiktiven, vergangenen Zeit, in der über die Auswirkungen der Machtübernahme eines perfiden Despoten und die Geschichte einer Familie, die diesem zum Opfer fällt, erzählt wird. Durch die Epoche Warlams und das Schicksal der Familie Barateli setzt sich der Regisseur mit den Jahren des Großen Terrors unter Stalin und der zu dieser Zeit leidenden Bevölkerung auseinander.

Tengiz Abuladze geht es in *POKAJANIE* nicht nur um die dunkle, jüngere Vergangenheit der Sowjetunion. Er wollte auch ein Phänomen aufzeigen, das sich in der Brežnev-Zeit entwickelt hat und bis zur Zeit der Perestrojka und Glasnost' anhielt. Während Brežnevs Regierungszeit, in der der Kampf gegen den stalinistischen Personenkult eingedämmt und Stalin sowie seine Handlungen wieder verstärkt idealisiert wurden, setzte das bewusste Verdrängen und Vergessen der stalinistischen Verbrechen in der Gesellschaft ein. Das wird anhand der Figur Awel thematisiert. Awel ist sich der Verbrechen seines Vaters bewusst, doch er versucht, diese zu rechtfertigen, zu vergessen und zu verheimlichen, um sein eigenes Wohl aufrechtzuhalten. Nach Ansicht Abuladzes stören solche Menschen den Prozess der Perestrojka und sind ein guter Nährboden für zukünftige Diktatoren.³⁶³

³⁶³ Vgl. Pol'skaja (1987), o.S.

Tornike, der die Wahrheit über die Politik und Taten seines Großvaters zum ersten Mal im Gerichtssaal hört, vertritt im Film die jüngere Generation, die von der Älteren ihr Leben lang belogen wird. Als der Film in die Kinos kam, war es Abuladze wichtig, dass der Film vor allem von den Jungen verstanden und angenommen wird. In einem Interview sagte er: „Warum ist der Film für junge Leute? Die Befreiung von der Lüge – das ist jetzt das Wichtigste für sie.“ (V.F.)³⁶⁴

„Die Reue“ ist nicht nur die Übersetzung des russischen Filmtitels, sondern auch das Hauptthema der zweiten Rahmenhandlung, also der Zeit von Awel. Dieser Begriff fordert die Einsicht der Menschen, dass in der Stalin-Ära Vielen Unrecht geschehen ist, die Regierung amoralisch gehandelt hat und sie dabei die Unterstützung von einem Teil der Bevölkerung genossen hat. Darüber hinaus steht die Reue im Film symbolhaft für die Notwendigkeit, sich die Vergangenheit in Erinnerung zu rufen, mit dieser auseinanderzusetzen und aus ihr zu lernen. Neja Zorkaja schreibt im Bezug auf den Begriff der Reue sowie Abuladzes Film Folgendes:

„Die Reue, das Bekenntnis – ist eine schwierige moralische Handlung. Sie fordert vom Menschen Entschlossenheit, um genau das einzugestehen, was man am meisten verheimlichen oder vergessen würde. Begangene Verbrechen und Sünden, bewusst als Sünden und Verbrechen beim Namen zu nennen. Derjenige, der für die Reue bereit ist, nimmt die Schuld von vielen auf sich, sieht sich verantwortlich für den Aufstieg des Bösen. (...) Anfangen muss man mit sich selbst. In jedem Fall. Auch wenn dich keine persönliche Schuld trifft. Reue – im Namen dessen, dass man ein Bürger wird, sich von Untätigkeit und Gleichgültigkeit befreit.“ (V.F.)³⁶⁵

3.2.7 Reaktionen auf den Film

Im Januar 1987 kam der Film in die sowjetischen Kinos und im Mai desselben Jahres folgte die internationale Anerkennung durch die Auszeichnung mit dem Preis der FIPRESCI³⁶⁶ und dem großen Preis der Jury in Cannes. Während der ersten eineinhalb Monate in den Moskauer Kinos verzeichnete der Film zweieinhalb Millionen Zuschauer und übertraf damit die erfolgreichsten kommerziellen sowjetischen Unterhaltungsfilme der 80er-Jahre, die im selben Zeitraum weniger Zuschauer hatten. Insgesamt hatte der Film 30 Millionen Zuschauer.³⁶⁷

³⁶⁴ Gerber (1987), S. 85.

³⁶⁵ Zorkaja (1987), S. 52 f.

³⁶⁶ Fédération Internationale de la Presse Cinématographique – Internationale Vereinigung von Filmjournalisten und Filmkritikern.

³⁶⁷ Vgl. Kovalov (2001), S. 35 f.

POKAJANIE war der erste Film, der vom filmwissenschaftlichen Forschungsinstitut für die Untersuchung „Filme–Indikatoren der Perestrojka“ (V.F.)³⁶⁸ herangezogen wurde. Dabei wurden die Reaktionen und die Zusammensetzung des Publikums in den Kinos in Moskau und einer kleinen Provinzstadt in der Nähe von Moskau namens Ljubercy untersucht. Ein Drittel der Zuschauer bestand aus unter Dreißigjährigen und der Anteil der über–fünfzigjährigen Zuschauer war mit rund 25 Prozent ungewöhnlich hoch. Die Meinungen waren sehr gespalten. Rund die Hälfte der Zuschauer empfand den Film als bedeutend und stimmte mit den durchwegs positiven Meinungen der Kritiker überein. Der Großteil der jungen Zuschauer nahm den Film mit Begeisterung auf und lobte die Offenheit und den Mut, mit denen der Film die dunkle Vergangenheit des Landes sowie ihr Fortbestehen in der Gegenwart aufzeigte. Hingegen verhielten sich Zuschauern der älteren Generation reservierter und kritischer. Die meisten von ihnen sahen im Dargestellten einen Verweis auf selbsterlebte Ereignisse, kritisierten das Aufwühlen der Vergangenheit und rechtfertigten zum Teil sogar die damaligen Vorgehensweisen. Abuladzes allegorische Darstellung der Stalin–Ära stieß vor allem bei den über–Fünfzigjährigen und provinziellen Zuschauern auf Unmut und Ablehnung. In Ljubercy kam es regelmäßig vor, dass ein Teil des Publikums vor Filmende den Kinosaal verließ. Die Kategorisierung der positiven Meinungen nach sozialen Gruppen ergab, dass 59 Prozent der Vertreter der wissenschaftlichen Intelligenz, 37 Prozent der Bürokraten und Beamten und 37 Prozent der Arbeiter den Film befürworteten. Von einem kleinen Teil der Rezipienten wurden die komplexe Struktur und Form des Films sowie seine symbollastige, metaphorische Sprache negativ bewertet.³⁶⁹ Eine Gruppe Studenten aus Moskau kritisierte in einem Leserbrief, dass der Film gezeigt habe, wie ein Tyrann sein kann, aber im Unklaren gelassen habe, wie er an seine Macht kam, wo die Ursprünge seiner Bössartigkeit sind, wo seine sozialen Wurzeln liegen und wer er eigentlich ist.³⁷⁰

Eine der wenigen negativen Äußerungen von Leuten aus dem Filmbereich kam von dem Regisseur Igor Alejnikov, der der unabhängigen sowjetischen Experimentalfilm– und Videobewegung PARALLEL'NOE KINO³⁷¹ angehörte. Sie wurde in ihrer selbstgegründeten, ersten unabhängigen Filmzeitschrift SINE FANTOM³⁷² publiziert. Darin schreibt Alejnikov von der Banalität und Eindeutigkeit der Filmsprache und dem Mangel der künstlerischen Vorstel-

³⁶⁸ Vgl. Bogdanov, A./Vil'ček, V.: «Pokajanie» i 1000 ispovedej. In: Sovetskaja Kul'tura. 9/IV (1987). o.S.

³⁶⁹ Vgl. Ebd.

³⁷⁰ Vgl. Chlopljankina, Tat'jana: Pod zvuki nabatnogo kolokola. In: Božovič, Viktor: Pokajanie. Serija on zamysla k fil'mu. Moskva: Sojuz kinematografistov CCCP VTPO "Kinocentr" 1988. S. 160 f.

³⁷¹ ПАРАЛЛЕЛЬНОЕ КИНО. Auf Dt.: PARALLELES KINO.

³⁷² СИНЕ ФАНТОМ.

lungskraft in der Symbolik des Filmes, in der er keine zusätzlichen Bedeutungen erkennen könne.³⁷³

Tengiz Abuladze ging es bei dem Film ohnehin nicht um Zustimmung oder Ablehnung, sondern darum, dass der Film wahrgenommen wird:

„Ich will daran glauben, dass ich einen guten Film gemacht habe. Und wenn er Meinungsverschiedenheiten hervorbringt, wenn man über ihn mit erhobenen Stimmen spricht, wenn er einen Wunden Punkt trifft, heißt das, dass ich dahin gekommen bin wo ich hinkommen wollte, und beruhigt sein kann.“ (V.F.)³⁷⁴

Von den Kritikern und der Presse wurde das Werk gefeiert. Der Autor Boris Vasil'ev sieht den Film als eine "Alarmglocke", die das bürgerliche Gewissen aufweckt und die Abkehr von Lüge, Unterwürfigkeit und Feigheit fordert.³⁷⁵ In der Zeitung PRAVDA³⁷⁶ schrieb man, dass der Film ein Indiz für die im Land stattfindenden positiven Umbrüche sei und die Tatsache einer moralischen Reinigung der Gesellschaft und mutiger Offenheit darstelle.³⁷⁷ Für die Kinokritikerin Tat'jana Chlopljankina stille POKAJANIE den großen Durst der Gesellschaft nach Wahrheit und befriedige ihr Bedürfnis, sich mit den Fehlern der jüngeren Vergangenheit auseinanderzusetzen.³⁷⁸ Der Erfolg des Films auf Rezipienten- und Rezensentenebene kann man auf die Aktualität seiner Geisteshaltung zurückführen. POKAJANIE war ein Symptom der Perestrojka- und Glasnost'-Zeit und vereinigte ihre demokratischen und moralischen Werte in sich.

³⁷³ Vgl. Aleinikov, Igor: Between the circus and the zoo. In: Brashinsky, Michael/Horton, Andrew (Hg.): Russian critics on the cinema of glasnost. Cambridge studies in film. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1994. S. 56.

³⁷⁴ Kvižinadze, Nika: Poznaj i utverdi dobro! In: Sobesednik. 3 (Janvar' 1987). o.S.

³⁷⁵ Vgl. Vasil'ev, Boris: Prozrenie. Sovetskij Ékran: 6 (Mart 1987). S. 5.

³⁷⁶ ПРАВДА. Auf Dt.: DIE WAHRHEIT.

³⁷⁷ Vgl. Kapralov, G.: Ottorženie zla. Zametki o fil'me «Pokajanie». In: Božovič (1988), S. 144.

³⁷⁸ Vgl. Chlopljankina, Tat'jana: Po doroge, veduščej k pravde. In: Moskovskaja Pravda. 4/II (1987). o.S.

4. Conclusio

Der Zugang zur Stalin-Ära funktioniert sowohl bei Tengiz Abuladze, als auch bei Aleksej German über die Erinnerung und Rückblende. Die Protagonistin des Films POKAJANIE und der Narrator aus MOJ DRUG IVAN LAPŠIN erzählen von einer Zeit, in der sie Kinder waren. Die Rückblende, die den Hauptteil der Filme ausmacht, basiert aber nicht nur auf ihren Kindheitserinnerungen. Sie schließt auch Ereignisse mit ein, die die Erzähler nicht miterlebt haben. Dadurch entsteht ein umfassenderes Bild.

Die filmischen Methoden und künstlerischen Mittel, mit denen die Regisseure die Stalin-Ära darstellen, sind höchst unterschiedlich. Aleksej German orientiert sich bei der Bild- und Tongestaltung am dokumentarischen Ideal. Dass die Schaffung einer authentischen Atmosphäre, eines wirklichkeitsgetreuen Bildes und origineller, zeittypischer Charaktere der 30-Jahre möglich wurde, ist der tiefen Recherche, intensiven Vorbereitungszeit und detaillierten Arbeitsweise des Regisseurs zu verdanken.

Hingegen setzt Tengiz Abuladze in POKAJANIE auf surrealistische, realitätsverzehrende Stillmittel. Er betont das Künstliche, Fantastische, Absurde und Groteske seines Films. Für ihn ist das der einzige Weg, um die Unbegreiflichkeit, Grausamkeit und das Ausmaß des stalinistischen Terrors darzustellen. Sein Film ist durchdrungen von Metaphern, Symbolen, Bild- und Musikzitaten. Dadurch bekommen einzelne Einstellungen und ganze Szenen mannigfache Bedeutungen.

Eine Analogie zwischen POKAJANIE und MOJ DRUG IVAN LAPŠIN besteht darin, dass die Regisseure als Grundlage ihrer Filme Tatsachen heranziehen. So stützen sich beide Filmemacher auf Schilderungen von Zeitzeugen und basieren ihre Hauptfiguren auf reale Persönlichkeiten. Auch die minutiöse Arbeit an der Komposition ihrer Filmbilder nähert die Regisseure einander an. Abuladze und German überlassen nichts dem Zufall. Bild- und Tongestaltung sind bis ins Detail festgelegt. Für German ist die akribische Arbeit am Film wichtig, um die rekonstruierte Realität und Erinnerung adäquat wiederzugeben, und für Abuladze, um seine Bilder mit großem Sinngehalt aufzuladen.

Während German's Film in der Sowjetunion des Jahres 1935 bzw. Anfang 1936 situiert ist, definiert Abuladze weder Ort noch Zeit der Filmhandlung und wählt einen indirekten Weg, um sich mit der Zeit zwischen 1936 und 1938 auseinanderzusetzen. Die meisten Darstellungen in POKAJANIE weichen stark von der Wirklichkeit ab. Dabei verleugnen sie jedoch nicht die Realität, sondern stellen diese überspitzt dar. Mit der Geschichte der Familie Barateli wird gezeigt, wie die künstlerische Intelligenz zum Opfer des Stalinistischen Terrors wurde. Die Opfer und ihre Hinterbliebenen erwecken im Film besonders starke Empathie. Die verbalen

Äußerungen und Floskeln des Diktators Warlam verweisen nicht nur auf Stalin, sondern vermitteln auch die absurde Logik sowie die Mechanismen, nach denen die Terrormaschinerie funktionierte.

Im Gegenteil zu Abuladze thematisiert Aleksej German in *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* nicht die Repressionen und den Terror, obwohl diese 1935 vor allem gegen Oppositionelle und Dissidenten eingesetzt wurden, sondern widmet sich den Menschen dieser Zeit, um zu erkunden, wie sie gedacht haben, an was sie glaubten, nach was sie strebten und woran sie scheiterten. Er gewährt Einblick in die Psyche und Seele der Hauptfiguren und zeigt die alltäglichen Probleme und Lebensbedingungen der sowjetischen Gesellschaft auf. Aus dem Gesamtbild ergibt sich, dass die Menschen in einem System stecken, an das sie glauben, aber das sie sukzessive zugrunde richtet. Hinter der Gefahr des Krieges, die in etlichen Szenen in der Luft liegt, verbirgt sich eine weit aktuellere Bedrohung für die Figuren. Tragik entsteht im Film dadurch, dass der Zuschauer von den bald stattfindenden Massen–Verhaftungen, –Deportationen und –Ermordungen unterrichtet ist und zugleich die unwissenden, potenziellen Opfer dieser verheerender Maßnahmen auf der Leinwand näher kennenlernt.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Abuladze in seinen surrealistischen Bildern mit verschiedenen Mitteln auf die Stalin–Ära verweist, jedoch die Zerstörungskraft dieser Zeit direkt veranschaulicht, indem er die physische Vernichtung der Filmfiguren zur Schau stellt. Im Gegensatz dazu konstruiert German ein wirklichkeitsnahes Abbild der Stalin–Ära und veranschaulicht indirekt ihre Zerstörungskraft und Auswirkungen auf die Bevölkerung, indem er den innerlichen Verfall seiner Figuren deutlich macht.

Eine weitere Übereinstimmung zwischen den Regisseuren von *POKAJANIE* und *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* besteht in ihrem gemeinsamen Streben nach der Wahrheit. German kämpfte seit seiner ersten eigenständigen Regiearbeit gegen Stereotypen, Realitätsverzerrungen und Idealisierungen in sowjetischen Filmen. Sein höchstes Ziel war, diesen ein möglichst objektives, authentisches und wahrhaftiges Abbild der Menschen und der Vergangenheit des Landes entgegenzuhalten. Abuladze wollte mit seinem Film die Augen der Bevölkerung gegenüber der gegenwärtigen und vergangenen Wahrheit öffnen. In *POKAJANIE* weist er darauf hin, dass die stalinistischen Verbrechen von der Bevölkerung allmählich verdrängt werden und in Vergessenheit geraten. Dieses indifferente Verhalten der Bürger gegenüber einem schrecklichen, folgenreichen geschichtlichen Abschnitt der Sowjetunion machte dem Regisseur Sorgen und mit seinem Film verließ er seinen Sorgen Ausdruck. In einem Interview betont er seine

Anforderung an einen Künstler: „Einem Künstler darf nicht gleichgültig sein, was um ihn herum passiert.“ (V.F.)³⁷⁹

Während der Brežnev-Ära wurde die Wahrheit über Stalin und seine Regierungszeit beschönigt; differenzierte, künstlerische Auseinandersetzungen mit dieser Zeit wurden stark eingedämmt. Tengiz Abuladze und Aleksej German mussten sich für die Veröffentlichung ihrer Filme jahrelang einsetzen und sie wäre nicht möglich gewesen, wenn sie sich nicht an die richtigen Leute gewendet hätten. Eine große Rolle spielte auch, dass in der ersten Hälfte der 80er-Jahre ein Umdenken in der sowjetischen Politik einsetzte und sich eine Kehrtwende ankündigte. POKAJANIE und MOJ DRUG IVAN LAPŠIN waren die filmischen Vorzeichen der Perestrojka und Glasnost’.

German schreibt, dass die besten Voraussetzungen zum Filmemachen gegeben sind, wenn sich der Regisseur in Angriffsbereitschaft befindet:

„Es handelt sich um einen Angriff auf Schablonen, Klischees, zur Wahrheit gemachte Lüge, platten Geschmack, Konformismus, Selbstberuhigung, kurz gesagt, der Angriff durch eine Idee, von der du eingenommen wurdest und die du zum Ausdruck bringen musst. Einen Film drehen sollte nur ein Mensch, der angreift.“ (V.F.)³⁸⁰

Die von German beschriebene Bereitschaft zum Angriff steckt auch in Abuladze. Während German die verklärten, realitätsleugnenden Bilder der Zeit und der Menschen der Stalin-Ära angreift, attackiert Abuladze die Verdrängung und Verschleierung der Wahrheit über diesen Abschnitt der sowjetischen Geschichte. Beide Regisseure attackieren überkommene, konventionelle filmische Darstellungs- und Verfahrensweisen und schaffen eine innovative, persönliche Filmsprache zur Vermittlung der Wahrheit.

³⁷⁹ Kvižinadze (1987), o.S.

³⁸⁰ Lipkov (1988), S. 186.

5. Quellenverzeichnis

5.1 Literaturverzeichnis

Monographien:

Achmatova, Anna Gedichte. Ausgewählt und übertragen von Hans Baumann. Ebenhausen: Langewiesche-Brand Verlag 1967. S. 92–93.

Baberowski, Jörg: Der rote Terror. Die Geschichte des Stalinismus. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2003. S. 94–209.

Condee, Nancy: The imperial trace. Recent Russian cinema. Oxford (u.a.): Oxford University Press 2009.

Dolin, Anton: German. Interv'ju. Èsse. Scenarij. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenie 2011. S. 193–303.

Engel, Christine (Hg.): Geschichte des sowjetischen und russischen Films. Stuttgart: Metzler 1999.

Faraday, George: Revolt of the Filmmakers. The Struggle for artistic Autonomy and the Fall of the Soviet Film Industry. University Park: The Pennsylvania State University Press 2000. S. 159–193.

Grosset, Mark/Werth, Nicolas: Die Ära Stalin. Leben in einer totalitären Gesellschaft. Stuttgart: Konrad Theiss 2008.

Haumann, Heiko: Geschichte Russlands. München: Piper 1996. S. 447–653.

Lawton, Anna: Kinoglasnost: Soviet cinema in our time. Cambridge: Cambridge University Press 1992. S. 138–167.

Lenin, Wladimir I.: Brief an D. I. Kurski 17.V.1922. In: Lenin, Wladimir I.: Werke. Band 33. April 1921– März 1923. Berlin: Dietz 1962. S. 344–345.

Lipkov, Aleksandr: German, syn Germana. Moskva: Vsesojuznoe tvorčesko–proizvodstvennoe ob"jedinenie «Kinocentr» 1988.

Mawdsley, Evan: The Stalin years. The Soviet Union 1929–1953. Manchester u.a.: Manchester University Press 2003. S. 52–60.

Razzakov, Fedor: Gibel' sovetskogo kino. Intrigi i spory. 1918–1972. Moskva: Èksmo 2008.

Schalamow, Warlam: Durch den Schnee. Erzählungen aus Kolyma I. Berlin: Matthes& Seitz 2007.

Shlapentokh, Dmitry/Shlapentokh, Vladimir: Soviet Cinematography 1918–1991. Ideological Conflict and Social Reality. New York: Aldine de Gruyter 1993.

Solschenizyn, Alexander: Der Archipel Gulag. 1918–1956 Versuch einer künstlerischen Bewältigung. Bern: Scherz 1974.

Solschenizyn, Alexander: Der Archipel Gulag 2. 1918–1956. Versuch einer künstlerischen Bewältigung. Folgeband. Arbeit und Ausrottung. Seele und Stacheldraht. Frankfurt a. M.: Fischer 2010.

Stettner, Ralf: »Archipel GULag«: Stalins Zwangslager–Terrorinstrument und Wirtschaftsgigant. Entstehung, Organisation und Funktion des sowjetischen Lagersystems 1928–1956. Paderborn: Ferdinand Schöningh 1996.

Stökl, Günther: Russische Geschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart: Alfred Körner Verlag 1997. S. 678–894.

Woll, Josephine/Youngblood, Denise J.: Repentance. KINOfile Film Companion 4. London u.a.: I.B. Tauris 2001.

Sammelbände:

Beumers, Birgit (Hg.): The cinema of Russia and the former Soviet Union. London, u.a.: Wallflower Press 2007. S. 203–211.

Binder, Eva/Engel, Christine (Hg.): Eisensteins Erben. Der sowjetische Film vom Tauwetter zur Perestrojka (1953–1991). Innsbruck: Institut für Sprachen und Literaturen der Universität Innsbruck Abteilung Sprachwissenschaft 2001. S. 271–281.

Božovič, Viktor (Hg.): Pokajanie. Serija on zamysla k fil'mu. Moskva: Sojuz kinematografistov CCCP VTPO "Kinocentr" 1988.

Brashinsky, Michael/Horton, Andrew (Hg.): Russian critics on the cinema of glasnost. Cambridge studies in film. Cambridge u.a.: Cambridge University Press 1994. S. 54–57.

Courtois, Stéphan u.a. (Hg.): Das Schwarzbuch des Kommunismus. Unterdrückung Verbrechen und Terror. München: Piper 1998. S. 51–288.

Taylor, Richard/Spring, Derek (Hg.): Stalinism and Soviet Cinema. London u.a.: Routledge 1993.

Nachschlagewerke:

Ehre, Milton: Babel, Isaak Emmanuyelovich. In: Millar, James R. (Hg.): Encyclopedia of Russian History. New York: Macmillan Reference USA 2004. S. 109–110.

Jukevič, Sergej I. u.a. (Hg.): Kino. Ėnciklopedičeskij slovar'. Moskva: Sovetskaja Ėnciklopedija 1987. S. 8.

Kovalov, Oleg u.a. (Hg.): Novejšaja Istorija otečestvennogo kino. 1986–2000. Tom I. A–I. Sankt–Peterburg: Seans 2001.

Torke, Hans–Joachim (Hg.): Historisches Lexikon der Sowjetunion 1917/22 bis 1991. München: C.H. Beck 1993.

Zeitschriften und Zeitungen:

Argumenty i fakty. 29 (1991).

Argumenty i fakty. 40 (Oktjabr' 1995).

Iskusstvo Kino 6 (1985). S. 46–53.

Iskusstvo Kino. 5 (1987). S.33–53.

Iskusstvo Kino. 6 (1989). S. 26–29.

Junost'. 5 (1987). S. 81–85.

Leningradskij Rabočij. 23/IV (1982). o.S.

Literaturnaja gazeta. 25/2 (1987).

Moskovskaja Pravda. 4/II (1987).

Muzykal'naja Žizn'. 10 (1987).

Smena. 10/III (1985). o.S.

Sobesednik. 3 (Jänner 1987).

Sovetskij Ékran: 6 (März 1987).

Sovetskaja Kul'tura. 9/IV (1987).

Sovetskaja Rossija. 4/XII (1984). o.S.

Studies in Russian and Soviet Cinema. 4/1 (2009). S. 23–42.

Teatr Žizn' 6 (1992). S. 12–15.

Internet:

Salys, Rimgaila: Infernal Energy. Revisioning the Stalin Era. In: KinoKultura. New Russian Cinema. 33 (2011). <http://www.kinokultura.com/2011/33-salys.shtml> (03.06.2012).

O.A.: Sait ob Aleksee Jur'eviče Germane. <http://www.alekseygerman.ru/> (03.09.2012).

5.2 Filmverzeichnis

Moj drug Ivan Lapšin. Regie: Aleksej German. Drehbuch: Eduard Volodarskij.
SSSR: Lenfil'm, 1984. Fassung: DVD. Krupnyj Plan, 2006. 95 min.

Pokajanie. Regie: Tengiz Abuladze. Drehbuch: Nana Džanelidze, Tengiz Abuladze
und Rezo Kveselava. GSSR–Georgische Sozialistische Sowjetrepublik: Gruzija–Fil'm, 1984.
Fassung: DVD. Ruscico, 2000. 153 min.

5.3 Russische Originalzitate

- 255 „(...) об одиночестве, написанная в стране, где отрицалось одиночество.“
Dolin (2011), S. 193.
- 257 „Правда второго плана“
Lipkov (1988), S. 182.
- 258 „Это всё помогает родиться тому эмоциональному восприятию времени, которое так же важно для меня, как конкретные знание эпохи.“
Baskakova (1982), o.S.
- 268 „Фильм–воспоминание“
Dolin (2011), S. 295.
- 269 „Опять зима. Эта история случилась очень давно. Что-то помню я сам, многое рассказал отец. (...) История, о которой пойдет речь, печальна. Я не буду упускать мелочей. Память услужливо выхватывает лица, обрывки фраз, забытые, ушедшие. Пусть они останутся. Это мое объяснение, мое объяснение в любви к людям, рядом с которыми прошло мое детство. В пяти минутах ходьбы отсюда. И полвека тому назад.“
Moj drug Ivan Lapšin, 00:02:07 ff.
- 273 „Поэтика репортажа“
Stišova (1985), S. 50.
- 274 „Кинонаблюдение“
Ebd.
- 276 „Потому что взгляд в камеру – это взгляд людей оттуда, из того времени, мне в душу.“
Lipkov (1988), S. 174.
- 284 Ничего! Вычистим землю, посадим сад, и еще сами успеем погулять в том саду.
Moj drug Ivan Lapšin, 00:28:10 f.
- 285 „(...) я тащил на первый план человека из Красной книги. Человека, который не дожил. Человека, которого убили.“
Dolin (2011), S. 205.

- 288 „А я напишу, что ты мужа своего съела. Вот так. У меня знаешь, какое дело на тебя есть? Я ж тебя в Соловки упеку. И вообще, что это за имя у тебя такое - Патрикеевна? Кличка, что ли?“
Moj drug Ivan Lapšin, 00:10:43 f.
- 292 „А это вроде мы все радуемся. Мы действительно радуемся, дорогие мои. Верно?“
Ebd. 00:50:09 f.
- 293 „Черт бы побрал ваших разбойников.“
Ebd. 01:22:00 f.
- 294 „Преступный мир. Мир!“
Ebd. 01:22:02 f.
- 296 „Ну умер человек. Что ж теперь поделаешь?“
Ebd. 00:42:29 f.
- 298 „Мне 40 лет а ты на поповской дочке женат.“
Ebd. 00:07:06 f.
- 299 „Вот видите, есть же дрова в городе. Все бесхозяйственность наша.“
Ebd. 00:30:21 f.
- 300 „Ты, Кашин, взбесился, тебя стрелять нужно, как бешеную собаку.“
Ebd. 00:45:11 f.
- 301 „Что? Нормальный душегуб. Так их в России всегда и называли душегубами. Ничего, вычистим землю посадим сад, и еще сами успеем погулять в этом саду. Вот так.“
Ebd. 00:48:24 f.
- 304 „Не всё конечно жизненно, но вещь нужная.“
Ebd. 01:04:44 f.
- 307 „Итальянский летчик-фашист в Абиссинии, или Коричневая чума.“
Ebd. 00:03:37 f.
- 309 „Переподготовка“
Ebd. 01:31:49.
- 311 „Непростительный грех исторической модернизации“
Vajl'Genis (1992), S. 12.
- 312 „Адекватную эпохе поэтику“
Ebd.

- 313 „В 30–е годы было принято ходить, расправив плечи, держать высоко голову – это требовали фотографы, это был утвержденный с верху «хороший тон». Но это вовсе не значит, что так вели себя все и всегда. Это был выдуманный стиль жизни, показная бодрость, энтузиазм для кинохроники.“
Lipkov (1988), S. 180.
- 314 „О нём рассказано в фильме, его состояние передано с такой точностью и душевной сопричастностью, как будто автор жил тогда, в тридцатые годы (...).“
Gerber (1984), o.S.
- 315 „Правда, только правда“
Kučkina (1984), o.S.
- 316 „Эмоциональная заразительность“
Ebd.
- 317 „В основе необыкновенной подлинности мира фильма «Мой друг Иван Лапшин» не личная память, а редкостное камертонное чувство правды, свойственное художнической природе А. Германа.“
Il'ina (1985), o.S.
- 329 „Вся творческая биография Тенгиза Абуладзе это путь преодоления многих стереотипов“
Dularidze (1987). o.S.
- 330 „Каждый его новый фильм, кажется, не имеет ничего общего с предыдущим, как будто, приступая к новой картине, Абуладзе полностью отрешается от того, что им было увидено, продумано, снято ранее. Способность обновления, полной замены «клеток» является одним из самых замечательных качеств режиссерского почерка Абуладзе.“
Ebd.
- 333 „В политбюро преобладало мнение: занявшись прошлым, можно увязнуть в нём и не выбраться из сегодняшней топи. Удовлетворение многочисленных требований о партийной реабилитации целого ряда видных деятелей прошлого вызовет цепную реакцию пересмотра истории. В таком контексте рассматривалась и судьба «Покаяния». Само название фильма, заложенный в него смысл внушали тревогу довольно большому числу людей. Ведь ко всему покаяние предполагает признание личной ответственности. Публичное осуждение прошлого страшило неизбежным выводом о необходимости решительного разрыва с господствовавшими в нем «порядками».
Ševardnadze (1991), o.S.
- 336 „Практически за каждым эпизодом в фильме стоит невымышленный факт, реальный человек.“
Pol'skaja (1987), o.S.
- 339 „Но история настолько фантастична и абсурдна во многих своих проявлениях, что средствами реалистического искусства её нельзя воссоздавать полностью и доподлинно – она требует формы и стиля, более отвечающих её сути.“
Pol'skaja (1987), o.S.

- 340 „Думаю: «печальная фантазмагория», «гротескная трагикомедия» или, может быть, «лирический трагифарс».“
Zorkaja (1988), S. 7.
- 342 „Но природа творчества по моему глубокому убеждению, непознаваема, она обретается где-то в подсознании. Есть кадры – не только в «Покаянии», например, и в «Мольбе» которые сам объяснить не могу. Они родились в результате какого-то наития, озарения. Есть в «Покаянии» не то чтобы отдельные кадры или фразы, но и целые эпизоды, которые мне приснились. Во сне, наверное, их и вытолкнуло ко мне моё подсознание.“
Pol'skaja (1987), o.S.
- 350 „Вся образная система картины дает простор для разночтений. Но есть в ней эпизоды, которые как раз разночтений не терпят. Они по замыслу должны восприниматься всеми зрителями однозначно.“
Pol'skaja (1987), o.S.
- 364 „Почему фильм для молодёжи? Освобождение от лжи – вот что сейчас для них самое главное.“
Gerber (1987), S. 85.
- 365 „Покаяние, исповедь – трудная нравственная акция. Она требует от человека решимости признаться именно в том, что более всего хотелось бы скрыть или забыть. Назвать своим именем совершенные преступления и грехи, осознанные в качестве грехов и преступлений. Тот, кто готов к покаянию, берёт на себя вину многих, считает себя ответственным за воцарившееся зло. (...) Начинать надо с себя. Во всех случаях. Даже если нет на тебе личной вины. Покаяние – во имя того, чтобы стать гражданином, избавиться от пассивности, равной попустительству.“
Zorkaja (1987), S. 52 f.
- 374 „Мне хочется верить, что я сделал хорошую картину. И если она рождает споры, если о ней говорят на повышенный тонах, если она берет за живое, то, значит, я добился того, к чему шел, и могу быть спокоен.“
Kvižinadze (1987), o.S.
- 379 „Художник не может быть равнодушным к тому, что происходит вокруг него.“
Kvižinadze (1987), o.S.
- 380 „Речь об атаке на шаблоны, трафареты, ложь, прикинувшуюся правдой, на пошлый вкус, на конформизм, на самоуспокоенность, короче, об атаке какой-то идеей, которой ты захвачен, которою должен выразить. Снимать кино должен только атакующий человек.“
Lipkov (1988), S. 186.

6 Anhang

6.1 Abbildungsverzeichnis

Moj drug Ivan Lapšin

Abb. 1 (00:32:45), Abb. 2 (01:03:06), Abb. 3 (00:27:21), Abb. 4 (01:09:39),
Abb. 5 (00:17:00), Abb. 6 (01:04:20), Abb. 7 (00:19:51), Abb. 8 (00:51:29),
Abb. 9 (01:20:32), Abb. 10 (01:21:00), Abb. 11 (00:10:54), Abb. 12 (00:43:16),
Abb. 13 (00:31:27), Abb. 14 (00:49:51), Abb. 15 (01:25:57), Abb. 16 (00:34:05),
Abb. 17 (00:07:58), Abb. 18 (00:12:31), Abb. 19 (01:06:21), Abb. 20 (00:40:17),
Abb. 21 (00:46:39), Abb. 22 (01:12:10), Abb. 23 (00:55:55), Abb. 24 (00:32:09),
Abb. 25 (00:15:10), Abb. 26 (00:52:26), Abb. 27 (00:13:53), Abb. 28 (00:34:32),
Abb. 29 (01:32:20), Abb. 30 (01:32:39)

Pokajanie

Abb. 31 (01:01:03), Abb. 32 (01:33:38), Abb. 33 (01:46:13), Abb. 34 (02:07:15),
Abb. 35 (00:29:33), Abb. 36 (00:31:20), Abb. 37 (00:32:06), Abb. 38 (00:32:28),
Abb. 39 (00:33:50), Abb. 40 (00:33:54), Abb. 41 (00:43:05), Abb. 42 (00:43:21),
Abb. 43 (01:12:31), Abb. 44 (01:13:25), Abb. 45 (01:17:16), Abb. 46 (01:19:22),
Abb. 47 (01:18:52), Abb. 48 (01:19:45), Abb. 49 (01:20:43), Abb. 50 (01:20:53),
Abb. 51 (01:23:59), Abb. 52 (01:26:56), Abb. 53 (01:37:56), Abb. 54 (01:38:52),
Abb. 55 (01:42:54)

Abb. 56 (<http://data14.gallery.ru/albums/gallery/161720--42558479-src-u7b01a.jpg>, Zugriff:
09.08.2012)

6.2 Film facts

Moj drug Ivan Lapšin (Мой друг Иван Лапшин)

Regie	Aleksej German	
Drehbuch	Ėduard Volodarskij	
Vorlage	nach der Erzählung "Lapšin" von Jurij German	
Kamera	Valerij Fedosov	
Ausstattung	Jurij Pugač	
Musik	Arkadij Gagulašvili	
Ton	Nikolaj Astachov	
Filmstudio	Lenfil'm	
Produktionsjahr	1984	
Premiere	1985	
Preise (Auswahl)	1986 Locarno – Bronzener Leopard, Preis der Jury und FIPRESCI 1986 Staatspreis der RSFSR	
Darsteller/innen	Name	Rolle
	Andrej Boltnev	Lapšin
	Adrej Mironov	Chanin
	Nina Ruslanova	Adašova
	Aleksej Žarkov	Okoškin
	Aleksandr Filipenko	Zanadvorov
	Zinaida Adamovič	Patikeevna
	Andrej Kuznecov	Polizeichef

Pokajanie (Покаяние)

Regie	Tengiz Abuladze	
Drehbuch	Nana Džanelidze, Tengiz Abuladze, Rezo Kveselava	
Kamera	Michail Agranovič	
Ausstattung	Georgij Mikeladze	
Musik	Nana Džanelidze	
Ton	Dmitrij Gedevanišvili	
Filmstudio	Gruzija-Fil'm	
Produktionsjahr	1984	
Premiere	1987	
Preise (Auswahl)	1987 Cannes – Spezialpreis der Jury 1987 Nika (Preis der russischen Akademie der Filmkunst) – Bester Spielfilm, Beste Kamera und Ausstattung, Bester Hauptdarsteller Avtandil Macharadze	
Darsteller/innen	Name	Rolle
	Avtandil Macharadze	Warlam, Avel
	Zejnab Bocvadze	Ketewan Barateli
	Edišer Giorgobiani	Sandro Barateli
	Ketevan Abuladze	Nino Barateli
	Merab Ninidze	Tornike
	Ija Ninidze	Guliko
	Kachi Kavsadze	Michail Korischeli

6.3 Abstract

Die beinahe ein Vierteljahrhundert andauernde Stalin–Ära gehört zu den dunkelsten Abschnitten der sowjetischen Geschichte des 20. Jahrhunderts. Im Laufe dieser Epoche waren sowohl politische Gegner und Andersdenkende, als auch ein Großteil der Bevölkerung regelmäßigen Terror– und Repressionswellen ausgesetzt. Das Zwangsarbeitslagersystem GULag wurde eingeführt, freie Meinungsäußerung wurde unterdrückt und das Kulturschaffen stand unter strenger parteistaatlicher Kontrolle. Filmschaffende mussten sich einer kano-nisierten Filmsprache bedienen und durften sich nur an bestimmte, festgelegte Themen heranwagen. Kritik und Auseinandersetzung mit Stalin und seinen Methoden waren tabu und aufgrund der starken Zensur sowie verstaatlichten Filmindustrie nicht möglich.

Während der Tauwetterperiode am Ende der 50er– und Anfang der 60er–Jahre gab es erste literarische Versuche, sich mit der Stalin–Ära auf eine differenzierte Weise künstlerisch auseinanderzusetzen. Auch im Film begann man, sich mit dieser Zeit beschäftigen. Wegen der Steuerung und der großen Abhängigkeit des Filmschaffens von der Regierung, wurden kritische und realistische Darstellungen weiterhin zensiert oder verboten. In der Brežnev–Ära tendierte man sogar zu einer neuerlichen Idealisierung Stalins und seiner Regierungszeit. Erst als sich in der sowjetischen Politik eine Wende ankündigte, konnten die ersten Regisseure, nach jahrelangem Kampf, eine Veröffentlichung ihrer filmischen Auseinandersetzungen mit der Stalin–Ära durchsetzen.

Aleksej Germans *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* und Tengiz Abuladzes *POKAJANIE* zeigen mit verschiedenen filmästhetischen Mitteln unverfälschte Tatsachen der Stalin–Zeit auf. Ihre Filme waren die Ersten, die an die breite Öffentlichkeit herankamen und ihr einen neuen Blick auf diesen historischen Abschnitt eröffneten. Diese Filme standen im Geiste der von Michail Gorbatschow postulierten Perestrojka und Glasnost⁹ und in den Folgejahren motivierten sie zahlreiche Filmemacher zur ungeschönten filmischen Thematisierung der stalinistischen Vergangenheit.

Diese Arbeit zeigt den Weg des sowjetischen Filmschaffens von der Staatskontrolle und Zensur, zur Unabhängigkeit sowie Themen– und Gestaltungsfreiheit. Anhand der Filme *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* und *POKAJANIE* werden zwei verschiedene filmische Zugänge zur Stalin–Ära untersucht und Unterschiede sowie Gemeinsamkeiten zwischen den Regisseuren und ihren Werken aufgezeigt.

Abstract in English

The Stalin Era, which lasted almost a quarter of a century, belongs to the most sinister time periods of the Soviet history of the 20th century. Not alone the political adversaries and the dissidents but also the major part of the Soviet citizens were exposed to the waves of terror and repressions. The Forced labor camps had been instituted, freedom of speech had been suppressed and the creative activity had been under constant control of the state and the communist party. The filmmakers had to use the idiomized expressive means and were allowed only to touch upon certain not forbidden subjects. Criticism and confrontation with Stalin and his methods were a taboo, and because of heavy censorship and the state-owned film industry not possible.

The first literary attempts to confront the Stalin Era in a differentiated creative way took place during the Thaw Period at the end of 50ies and begin of 60ies. The filmmakers started to involve into the confrontation with these themes too. Owing to the control of the state and the dependency of the film making industry from the government the critical and realistic productions had been further prohibited. During the Brezhnev Era there was even a tendency towards idealizing of the person of Stalin and his reign. First when a sign of change evolved in the Soviet politics, the first producers could after a long struggle achieve the release of their work on confrontation with the Stalin Era.

This work shows the way of the Soviet filmmakers from the state control and censorship to independence and the freedom of choice of the subject and expression. On the basis of the films *MOJ DRUG IVAN LAPŠIN* and *POKAJANIE* two different creative approaches towards Stalin Era are analyzed and the differences and common grounds between the filmmakers and their work are identified.

6.4 Lebenslauf

Vassili Firsov
geboren am 10.08.1984 in Moskau, Russland

Studienverlauf:

2007 – 2009
Diplomstudium Slawistik/Russistik an der Universität Wien

Seit 2005
Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaften
an der Universität Wien

2003 – 2005
Diplomstudium Publizistik- und Kommunikationswissenschaft
an der Universität Wien

Schulbildung:

1995 – 2003
Matura BG/BRG Billrothstraße 73, 1190 Wien, Österreich

Praktika:

11/2010 – 05/2011
Praktikum im Bereich Organisation/Recherche bei FreibeuterFilm Neumann KG

10/2010
Praktikum als Ausstattungsassistent beim Kurzfilm EUROPEAN ALL RISK
(R: Valentin Hitz, A 2010)

03/2009 – 06/2009
Praktikum beim österreichischen Multimedial- und Performancekünstler
Oliver Hangl

07/2008
Mitarbeit bei Dreharbeiten des Films KAK PAKИ
(KAK RAKI/CRAWFISHLIKE, R: Il'ja Demičev, R 2009) in Moskau

